

Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg

Vollzeitausbildung Theaterpädagogik BuT

Jahrgang 2023

Die Bürgerbühne

Nicht ohne Theaterpädagogik

Abschlussarbeit

im Rahmen der Ausbildung Theaterpädagogik BuT ®

an der Theaterwerkstatt Heidelberg

Vorgelegt von Josefine Hiersche

Eingereicht am 24.07.2024 an Wolfgang G. Schmidt (Ausbildungsleitung)

Inhaltsverzeichnis

Einführung.....	1
1 Versuch einer historischen Einordnung.....	2
2 Rimini Protokoll – ein Impulsgeber.....	4
3 Die Anfänge.....	5
4 Bürgerbühne aktuell.....	6
5 Das Selbstverständnis der Bürgerbühne.....	7
6 Das Dresdner Modell.....	8
7 Ein Inszenierungsbeispiel der Bürgerbühne Mannheim.....	10
8 Die theaterpädagogische Essenz der Bürgerbühne.....	12
8.1 Regieführung im Vergleich.....	12
8.2 Partizipatorische Theaterform.....	16
8.3 Bildungs- und Differenzenerfahrungen.....	18
8.4 Der Zusammenhang von Sozialem und Ästhetischem.....	20
8.5 Biografisches Theater.....	22
8.6 Die Aufführungsgemeinschaft als kreatives Kollektiv.....	24
9 Fazit.....	26
10 Persönliche Motivation.....	28
11 Literaturverzeichnis.....	29
12 Anhang.....	31
13 Selbständigkeitserklärung.....	38

Einführung

Die Bürgerbühne ist in ihrer Begrifflichkeit und Definition eine Neuerscheinung des 21. Jahrhunderts. Hinter der finanziellen Förderung von Bürgerbühnen sind kommunalpolitische Interessen nach mehr Bürgerbeteiligung und Zuschauer:innenaquise für die Theaterhäuser erkennbar. Bürger:innen der Stadt werden eingeladen, an Inszenierungen des Stadttheaters mitzuwirken und mitzuspielen. Dabei stehen ihre persönlichen Geschichten und Erfahrungen im Mittelpunkt. Diese authentisch und berührend auf die Bühne zu bringen, liegt vordergründig in der Hand der Regie. Doch hinter dem Konzept der Bürgerbühne befindet sich weitaus mehr Potential für die Bürger:innen und die Stadtgesellschaft, so die ausgehende Annahme dieser Arbeit.

Die vorliegende Arbeit wird dafür das Selbstverständnis und, anhand von realen Beispielen, die Umsetzung der Bürgerbühne, einer theaterpädagogischen Betrachtung unterziehen. Es wird untersucht, welche Bedeutung die Theaterpädagogik im Prozess der Stückentwicklung hat und welches Potential sich daraus für die Bürger:innen und die Stadtgemeinschaft ergeben kann.

Ausgehend von historischen Parallelen, Vordenkern und Impulsgebern der Bürgerbühne (siehe Kapitel 1 und 2), wird sie in Kapitel 3 bis 5 in ihrer heutigen Konzeption und in ihrem Selbstverständnis erörtert. Kapitel 6 und 7 geben konkrete Beispiele von Arbeitsweisen an Bürgerbühnen. Zum Einen wird das Dresdner Modell und zum Anderen ein Inszenierungsbeispiel der Mannheimer Bürgerbühne dargelegt. Nachdem damit ein Überblick zur Einordnung von Bürgerbühnen im deutschsprachigen Raum gegeben wurde, stellt sich in Kapitel 8 die Frage nach ihrem Potential. Es wird der Frage nachgegangen, inwiefern theaterpädagogische Ansätze und Methoden Einfluss auf die Bürgerbühne, insbesondere auf die Laiendarsteller:innen und das Publikum, ausüben. Die These, dass sich die Bürgerbühne theaterpädagogischer Methodik bedienen muss, um ihre Legitimation aufrechtzuerhalten, möchte die vorliegende Arbeit untersuchen.

1 Versuch einer historischen Einordnung

Die Verbindung der Begriffe „Bürger“ und „Theater“ hat im deutschsprachigen Raum eine lange Tradition. Zum einen wäre da das bürgerliche Trauerspiel als eigenständiges Genre zu nennen, welches im 18. Jahrhundert erstmals den/die Bürger:in als Figur auf die Bühne brachte. Zum anderen kann auf die aufklärerische Forderung eines Theaters als „moralische Anstalt“ verwiesen werden. Begriffsprägend war die am 26. Juni 1784 gehaltene Rede des Dichters Friedrich Schiller vor der Deutschen Gesellschaft: „Vom Wirken der Schaubühne auf das Volk“, die unter dem Titel „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“ in die deutsche Literaturgeschichte einging. Ausgehend von den Idealen der Aufklärung entwickelte Schiller ein auf Bildung des ganzen Volkes ausgerichtetes Konzept des Theaters. Sein Theater sollte ein Ort geistiger und gesellschaftlicher Auseinandersetzung sein. Als Spiegel der Gesellschaft diente die Schaubühne der Erziehung zu einer gerechten Ordnung, der Freiheit und des moralischen Handelns (vgl. Schiller, 1784 in Kurzenberger, 2014a).

Im 18. und 19. Jahrhundert entstanden auch die ersten institutionellen Volkstheater aus den Vorstadtbühnen der Großstädte wie das Wiener, das Berliner, das Münchner und das Frankfurter Volkstheater. Ensemble sowohl aus Berufs- als auch Laiendarsteller:innen spielten sogenannte „Volksstücke“, Stücke für ein breiteres Publikum, welches auch Kleinbürger:innen und Arbeiter:innen ansprechen wollte. Die Handlung war zumeist dem kleinbürgerlichen Alltag entnommen. Gespielt wurde realistisch, mit Humor und Komik, häufig auch im Dialekt. Das Verlangen nach Recht und das Aufbegehren gegen Unrecht bildeten den Grundgedanken vieler Volksstücke. Zu den bekanntesten Vertretern gehört beispielsweise der österreichische Schriftsteller Ludwig Anzengruber mit seinen Volksstücken „Der Meineidbauer“ und „Der Pfarrer von Kirchfeld“. Der Münchner Theaterprofessor Artur Kutscher definierte das Volksstück folgendermaßen:

„Im Herzen sei das Volksstück demokratisch. Es habe gern, wenn die Großen und Herren von ihrer Höhe steigen; es tue dem Volk wohl, sie alle als seinesgleichen zu sehen, und es stärke sich dabei in dem Bewusstsein, dass schließlich alles gerecht zugehe, und dieser Glaube an Gerechtigkeit, an eine höhere gültige Macht, heiße sie nun, wie sie wolle, sei der Blickpunkt, auf dem alles im Volksstück eingestellt sei. Hier herrsche schlichte Moralität als der Widerschein einfacher Menschennatur.“
(Kutscher (1949) in Selbach, 1983, S.35).

Hierbei wurde eine Utopie geschaffen von einer demokratischen Gesellschaft fernab von autoritären Systemen und Machtansprüchen.

Die Freilichtbühnen, welche zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden, dienten noch verstärkter dem Konzept Volkstheater als Theater vom und für das Volk. Als Beispiel kann an dieser Stelle das Volksschauspiel Ötigheim genannt werden. Unter der Leitung des Orts Pfarrers wurde die gesamte Gemeinde involviert und entwickelte ein großes Theaterspektakel mit über 100 Laiendarsteller:innen, mit aufwendiger, naturalistischer Bühnenkulisse sowie einem amphitheaterähnlichen Zuschauerbereich. Der Pfarrer sah seine Bühne als erweiterte Kanzel, und wie bei Schillers Schaubühne, verfolgte er das Ziel der Vermittlung von Grundwerten wie Freiheit und Gerechtigkeit. Realistisches und zeitbezogenes Volkstheater, so lautet der bis heute anhaltende Anspruch der Freilichtbühne Ötigheim. Seit den 50er Jahren bilden die Produktionen eine Synthese aus Berufsschauspieler:innen und Laien, Theatermacher:innen und Regisseur:innen (vgl. Selbach, 1983). Die immense Anzahl an Beteiligten aus der Ortsgemeinde macht die Bühne bis heute zu einem Identifikationsmittelpunkt.

In Abgrenzung zum naturalistischen „Volksschauspiel“ wandelte sich an den privaten Theaterhäusern der Großstädte das „Volksstück“ in seiner Form und Ausgestaltung beträchtlich. Im Zuge der politischen und gesellschaftlichen Umbrüche Anfang des 20. Jahrhunderts zeigte man zunehmend den Ausdruck von sozialer Entfremdung, Kommunikations- und Sprachlosigkeit auf der Bühne. Ein Grund dafür war, die durch die Lohnarbeit immer schwächer werdende Beziehung der Menschen unter anderem zu ihrer Familie, und später die Traumata des Ersten Weltkrieges sowie die Wirtschaftskrise der 20er Jahre. Nach dem Zweiten Weltkrieg überrannte das Volksstück die Desillusionierung einer konfliktfreien Welt:

„Unterdessen sind dem Volksstück neue Kräfte zugewachsen (...) Das Volksstück schlägt um ins Antivolksstück. (...) Die alten Volksstückfiguren, der saftige Prachtkerl, die mannstolle Tochter, die heuchlerischen Honorationen lassen wie im Angsttraum sich wiedererkennen. (...) Die neue Geborgenheit, die da vorgestellt wird, explodiert und offenbart sich als Kleinhölle. Die heile Welt, von der die Ideologie faselt, mit dem schmiedeeisernen Aushängeschild vom Weißen Lamm und dem Giebeldach aus Märchenillustrationen, ist die des vollendeten Unheils, die Volksgemeinschaft der Kampf aller gegen alle.“ (Adorno, 1974, S. 693)

Von der Darstellung der Figur des/der Bürger:in auf der Bühne, über die Eröffnung von Theaterhäusern und dem Schreiben von Stücken für das „breite Volk“ bis hin zur direkten Arbeit mit Laiendarsteller:innen im Volksschauspiel.

Stränge und Parallelen zur Bürgerbühne lassen sich in der Geschichte wiederfinden. Im folgenden Kapitel wird aus jüngster Zeit ein weiterer Impuls für die Entstehung der Bürgerbühne vorgestellt.

2 Rimini Protokoll – ein Impulsgeber

Das Rimini Protokoll, ein Regie-Trio aus Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel, gehören zu den Impulsgeber:innen zur Entstehung der Bürgerbühnen. Ende der 1990er Jahre holen die Theatermacher:innen „Experten des Alltags“ in ihre Inszenierungen. Menschen, welche aufgrund ihrer Haltung, ihres Berufs oder ihrer Erfahrung ihre eigene Geschichte auf der Bühne erzählen. Dabei geht es um einen „echten“ Auftritt, welcher weit entfernt ist vom perfekten, professionellen Schauspiel. Weder das Spielen einer spezifischen Rolle, noch das Auswendiglernen der dokumentarischen Texte ist erlaubt. Die Rimini wollen ihre Darsteller:innen so wie sie sind. Zwar gibt es ein Textbuch, doch wie der Name der Gruppe schon sagt, sind es eher Protokolle, welche zur Unterstützung des Ablaufs dienen. Bei Rimini Protokoll herrscht eine „Dramaturgie der Fürsorge“. Texthänger oder vermeintlich peinliche Momente der Darsteller:innen werden geschickt ummantelt: das Ensemble übernimmt Verantwortung und hilft sich untereinander. Außerdem wird mit Signalen, Hilfsmitteln, Spickzetteln und Hinweisschildern gearbeitet. Durch die unterschiedlichsten Charaktere und Biographien, welche das Trio zusammenbringt, entsteht ein gesellschaftliches Experiment, eine soziale Utopie, in welcher jeder Mensch auf seine Weise interessant und wertvoll ist. Hinzukommt, dass alle die gleiche Gage erhalten von Statist:in bis Protagonist:in (Dreyse & Malzacher, 2007). Eines der bekanntesten Inszenierungen ist das Stück „100% Berlin“. Eine Person, wohnhaft in Berlin, wird gecastet, welche die Aufgabe bekommt, eine weitere Person aus ihrem Bekanntenkreis für das Theaterstück zu finden usw. bis die Kettenreaktion 100 Berliner:innen auf die Bühne bringt. Ein Experiment, um einen Querschnitt durch die Stadtgesellschaft abzubilden. Das Projekt wurde mittlerweile in mehreren internationalen Städten („100% Stadt“) durchgeführt. Mittlerweile hat Rimini Protokoll unzählige Theaterstücke, Hörspiele, Interventionen und szenischen Installationen produziert. Es bedient sich dabei unterschiedlichster Formen des Theaters und der Kunst, häufig dokumentarisch, performativ und partizipativ. Die Beteiligung und Interaktion mit dem Publikum und das Bespielen von öffentlichen Räumen ist ein typisches Markenzeichen von Rimini Protokoll.

3 Die Anfänge

Die erste Bürgerbühne, in der Form, wie wir sie heute kennen, wurde 2009 unter der Intendanz von Wilfried Schulz und der Leitung von Miriam Tscholl am Staatsschauspiel Dresden eingerichtet. Anlässe gab es viele. Zum einen sind Stadtgesellschaften im ständigen Wandel begriffen, und die Frage, ob das bürgerliche Theater im klassischen Sinn noch zeitgemäß ist, stellte sich nicht allzu selten. Das hauptsächlich bildungsbürgerliche Publikum, die konservativen, hierarchischen Strukturen und die abnehmenden Besucher:innenzahlen waren einige Aspekte eines überholten Stadttheaters Anfang der 2000er. Die Theaterhäuser brauchten also ein Umdenken und vor allem eine Idee, um wieder mehr Menschen ins Theater zu bringen. Mit dem Aufbau der Bürgerbühne gelang es dem Staatsschauspiel Dresden, aus seiner Glaubwürdigkeitskrise zu finden. Authentizität auf der Bühne, kollektive Erfahrungen und individuelle Anknüpfung sowohl bei den Laiendarsteller:innen als auch bei den Zuschauer:innen führte letztendlich zu einem enormen Publikumszugewinn. Das Konzept verbreitete sich rasant. In den vergangenen 15 Jahren ist ein ganzes europäisches Netzwerk aus Bürgerbühnen entstanden, als Schnittstelle zwischen freiem Theater und etablierten Theaterhäusern (vgl. European Theatre Convention, 2018).

Doch was zeichnet nun eine Bürgerbühne aus?

So konkret lässt sich der Begriff nicht definieren. Jedes Theaterhaus mit einer Bürgerbühne arbeitet unterschiedlich. Ich wage den Versuch, die prägnantesten Hauptkriterien aufzustellen: Im Stadttheater arbeiten professionelle Künstler:innen zusammen mit Laiendarsteller:innen an Theaterstücken. Die Laien sind Bürger:innen¹ der Stadt mit unterschiedlichsten beruflichen und sozialen Hintergründen. Die Bürgerbühne ist ein experimentelles Theater. Sie will die Themen der Stadt auf die Bühne bringen, indem sie die persönliche Erfahrungen, Wünsche, Meinungen und Werte der Darsteller:innen zum zentralen Inhalt der Inszenierung macht. Autobiografisches Erzähltheater bzw. chorisches Theater stellten dafür zu Beginn die vorherrschende Form dar (vgl. Köhler in Scheurle, 2019, S. 37).

An dieser Stelle erhält die Bürgerbühne bereits ihren ersten Bezug zur Theaterpädagogik. Welche theaterpädagogische Essenz in der Bürgerbühne steckt, wird in Kapitel 8 noch ausführlich behandelt werden.

¹ „Die Bürger/die Bürgerinnen sind Menschen, die zu einem Staat oder einer Gemeinde gehören. Gemeinsam bilden sie Staaten und Gemeinden.“ (Meyer, Schüller-Ruhl, Vock, & u.a., 2022)

4 Bürgerbühne aktuell

So wie die Bürgerbühne als innovatives Konzept an die Stadttheater kam, so ist sie aktuell immer noch im ständigen Wandel begriffen. Auch ihr Name an sich ist in Frage gestellt. Am Schauspielhaus Graz heißt sie mittlerweile „Bürger:innenbühne“ und am Düsseldorfer Schauspielhaus wurde sie in „Stadt:Kollektiv“ umbenannt.

Auf dem 4. European Bürgerbühnenfestival 2019 in Dresden sind die Themen und Inhalte vielfältig und divers. Der Fokus liegt auf der Gruppe bzw. der Gemeinschaft, dem Leben und dem Alltag der Darsteller:innen. Wie entstehen Gemeinschaften und wie verändern sie sich? Gezeigt werden Beziehungskonstellationen und Familiensysteme mit einem erweiterten Blick auf soziale Situationen und Verantwortlichkeiten. Die Autobiographie steht nicht mehr im Fokus. Die Spieler:innen schlüpfen in verschiedene Rollen und spielen sich nicht mehr selbst auf der Bühne. Trotz einer gewissen Distanzwahrung zur Rolle werden eigene persönliche Aspekte oder die eigene politische, ästhetische und/oder soziale Position auf die Bühne gebracht, was letztendlich einen Unterschied zum professionellen Schauspiel ausmacht. Deutlich zum Vorschein kommt auch das aktive Einbeziehen des Publikums durch direkte Ansprache, beispielsweise in Form eines Abstimmungsprozesses. Mit dem Einbrechen der 4. Wand wird das Festival als soziales, partizipatives und demokratisches Miteinander erfahrbar (vgl. Roselt, 2019). Scheurle spricht perspektivisch sogar von einer ganz neuen Zielsetzung für die Bürgerbühne: *„Anstatt einer ästhetischen Produktion, könnte sie den Anstoß von gesellschaftlich relevanten Kommunikationsprozessen geben.“* (Scheurle in Tscholl, 2019, S. 41).

5 Das Selbstverständnis der Bürgerbühne

„Darauf hinzuweisen, dass ‚jede Form des Zuschauens im Theater eine ethische Dimension‘ habe, sei die genuine Leistung der Bürgerbühnen.“ (Roselt, 2019, S. 36)

Gruppen und Gemeinschaften haben sich in den Städten Europas bis ins 18. Jahrhundert mittels kultureller Aktivitäten Ausdruck verschafft. Auf öffentlich städtischen Plätzen wurde gesungen, getanzt, geschauspielert, gespielt, gemalt, modelliert ... Die Grenzen zwischen Publikum und Künstler:innen waren oft nicht auszumachen. Ästhetische Ausdrucksformen dienten der kulturellen Verständigung und des Austausches untereinander. Sie halfen zur emotionalen Auseinandersetzung und Verarbeitung der eigenen Geschichte sowie der Gegenwart. Mit zunehmender Industrialisierung, Verstädterung und dem Wandel der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft verschwanden Kunst und Theater nach und nach aus dem öffentlichen Raum. Das Theater für die Bürger:innen der Stadt wurde institutionalisiert und kommerzialisiert. Kultur war damit plötzlich nicht mehr für jede:n zugänglich. Und Kunst konsumierte man außerdem und fortan passiv. So gehörte es im bürgerlichen Theater zum guten Ton, sich still und neutral zu verhalten. Ein partizipatives Publikum geschweige denn emotionale Ausbrüche dessen waren nicht erwünscht. Die Bühne war den professionell ausgebildeten Schauspieler:innen bestimmt. Nur sie waren die wahren Künstler:innen und damit legitimiert, ihre Empfindungen und Anschauungen in der Öffentlichkeit deutlich zum Ausdruck zu bringen (vgl. Sennett in Wrentschur, 2004, S. 160-169).

Die Verkümmerng der expressiven Fähigkeit des Menschen, sich körperlich auszudrücken, sich zu verständigen und am öffentlichen Leben zu partizipieren, ist bis in die heutige Zeit zu beobachten und wird durch die Digitalisierung und die damit verbundene Normierung gesellschaftlicher und ästhetischer Phantasie noch verstärkt (vgl. Tscholl in Kurzenberger, 2014, S. 138). Die Bürgerbühne will diese Trennung von Kunst und Alltagskultur wieder überwinden. Sie bringt, wie es Rimini Protokoll, aber auch die freien Theater der 68er oder das „emanzipatorische Lehrlingstheater“ von Willy Praml oder Frank Matzke bereits vorgemacht haben, die „Experten des Alltags“ auf die Theaterbühnen. *„Echte Menschen‘, soziale und politische Lebenswirklichkeiten werden den fiktiven Kunstwelten implantiert oder auf sie projiziert.“* (Kurzenberger, 2014a, S. 29). Dabei geht es darum, Menschen aus unterschiedlichsten Milieus, Regionen und Sozialisationsformen zusammenzuführen. Daraus wird ein differenziertes Erzählen von Geschichten möglich. Unbekanntes wird bekannt. Durch die unmittelbare Anbindung der Darsteller:innen an ihr Stück, ergreift die Inszenierung den Zuschauenden in einer ganz anderen Dimension. Er/Sie wird plötzlich

Teil der Geschehnisse. Die direkte Ansprache an das Publikum, das Zerbrechen der 4. Wand, bestärkt den Effekt zusätzlich.

Bürgerbühnen stehen für das vermittelnde Spiel, die Kunst mit ethischem Anspruch, vielleicht im Brecht'schen Sinne als Lehrstücke sowohl für die Darsteller:innen als auch für die Zuschauer:innen. Oder sie werden zum Identifikationspunkt der Stadt, entwickeln eine eigene partizipatorische Theaterform. Oder sie stehen für die Neuentdeckung der gesellschaftlichen Wirklichkeit, bodenständig und ortskundig, mit dem Ziel, etwas Verbindendes in der gesellschaftlichen Vielfalt zu schaffen (vgl. Kurzenberger, 2014a, S. 35).

Eine klare Zielsetzung lässt sich wohl schwerlich festmachen. Viel zu divers und bunt sind die Gestaltungsräume der Bürgerbühnen. Ihre Legitimation erlangt sie allerdings über den künstlerischen Anspruch ihrer Produktion. Wie sich darin die Theaterpädagogik verortet, soll im weiteren Verlauf der Arbeit diskutiert werden. Im Folgenden wird das Dresdner Modell ein konkretes Beispiel geben.

6 Das Dresdner Modell

Das Staatsschauspiel Dresden gilt mit seinem Bürgerbühnenmodell als Vorreiter der partizipativen Theaterlandschaft. Unter dem Motto „Führt euch auf!“ ermöglicht das Konzept der Bürger:Bühne, Bürger:innen ihre Alltagsexpertise auf die Bühne zu bringen und dadurch Kunst und Kultur mitzugestalten (vgl. Berlin Institut für Partizipation, 2024). Gleichzeitig stellt sie eine Anbindung des Theaterbetriebes an die Stadtgesellschaft dar und fördert einen wechselseitigen Austausch. Sie möchte einen niedrighschwelligen Zugang zu Kultur bieten und Bürger:innen als künstlerische Persönlichkeiten auf Augenhöhe ernst nehmen. Der Teilnahme geht ein Casting voraus. In der Regel werden spezifische Zielgruppen für die Stückentwicklung zu einem gesellschaftlich aktuellen Thema gesucht und entsprechend gecasted. Dabei wird besonders darauf geachtet, dass keine Stigmatisierungen oder milieuspezifische Zuschreibungen reproduziert werden. Anstatt nach „Menschen mit Migrationshintergrund“ zu fragen, wird in der Ausschreibung nach „Dresdner Bürger:innen, die Freunde oder Verwandte im Ausland haben“ gesucht. Dies ermöglicht ein vielfältiges Ensemble. Damit möglichst viele Bürger:innen an der Bürger:Bühne teilhaben können, darf jede:r Bürger:in nur einmal bei einer Inszenierung dabei sein. Die drei bis viermonatigen Proben sind eine intensive Zeit. Die Stücke werden dann mindestens 2 Spielzeiten lang aufgeführt. Seit der Spielzeit 2009/10 ist die Bürger:Bühne fest im Spielplan des Staats-

schauspiels Dresden verankert. Mit fünf Neu-Inszenierungen pro Spielzeit, extra Räumlichkeiten und einem festen Leitungsteam aus einem Regisseur, einem Dramaturgen und einem Produktionsleiter sowie 2 Theaterpädagog:innen begann das Modell Bürgerbühne. Auf die Frage: „Wie ist mit der Bürger:Bühne umzugehen?“ ist die vorherrschende Antwort: „Genauso wie mit unserem professionellen Ensemble.“ Dementsprechend steht der Bürger:Bühne jegliche professionelle Expertise des Hauses zur Verfügung. Menschen am „Theater machen“ teilhaben lassen und neue Zuschauer:innen aquirieren, das hatte sich das Staatsschauspiel Dresden zum Ziel gesetzt und letztendlich setzt es das mithilfe der Bürger:Bühne auch erfolgreich um. Jedes Jahr beteiligen sich rund 1.500 Einwohner aus Dresden und Umgebung an den Produktionen der Bürger:Bühne. Diese Aufführungen werden von ca. 17.500 Zuschauer:innen besucht. Des Weiteren gibt es die sogenannten B:Clubs, (Spielclubs für Kinder, Jugendliche und Erwachsene und ohne Casting), ein interkulturelles Montagscafé, Kooperationsprojekte mit umliegenden Dorfgemeinden (Projekt X:Dörfer) und Gesprächsrunden zu Themen und Inszenierungen der Bürger:Bühne. Sucht man nach Theaterpädagog:innen in diesem vielfältigen Angebot, dann findet man sie hauptsächlich in einigen Leitungsteams der B:Clubs und in vereinzelt Projekten der X:Dörfer. Das Staatsschauspiel Dresden verortet die Theaterpädagogik vielmehr in einer extra Sparte. In der Spielzeit 2023/24 wurde sie unter der Rubrik „Vermittlung und Interaktion“ und 2024/25 unter dem Titel „Theater macht Schule“ vermarktet. Die Angebote beinhalten Theaterführungen, Klassenzimmerstücke, Fortbildungen für Lehrkräfte, Kooperationsprojekte mit Schulen und der Universität, öffentlichen Proben, Workshops und Vor- und Nachbereitungen von Theaterstücken für Schulklassen (vgl. Staatsschauspiel Dresden, 2024). Es wird deutlich, dass der Fokus für die Theaterpädagogik am Staatsschauspiel Dresden auf der Kunstvermittlung und ihrer Anbindung an das Schulsystem liegt.

Das Dresdner Modell gilt als Vorzeigebispiel von Bürgerbühnen. Ihre partizipative Theaterform bedient sich der Methoden der Theaterpädagogik, wie in Kapitel 8 noch dargelegt wird. Sucht man allerdings nach Theaterpädagog:innen im Leitungsteam der Bürgerbühne, sind diese zumindest auf der homepage aktuell nicht erkenntlich gemacht (vgl. ebd.).

Das anschließende Kapitel stellt die Bürgerbühne Mannheim vor und soll einen tieferen Einblick in einen konkreten Proben- und Inszenierungsprozess an einer Bürgerbühne geben. Die Informationen stammen aus einem Interview mit der am Projekt beteiligten Regieassistentin.

7 Ein Inszenierungsbeispiel der Bürgerbühne Mannheim

Die Mannheimer Bürgerbühne wurde 2012 gegründet. Heute umfasst sie ein Stadtensemble sowie die Junge X Bühne mit Spielclubs für Menschen unter 22 Jahren. Theaterpädagog:innen sind ähnlich wie an der Dresdner Bürger:Bühne vereinzelt in den Spielclubs und dem Bereich „Theater und Schule“ bzw. in der Kunstvermittlung anzutreffen. Das Stadtensemble hingegen ist eine feste Gruppe von rund 30 Mannheimerinnen und Mannheimern, die sich am Nationaltheater Mannheim in der Spielzeit 2018/19 gegründet hat. Verschiedene Altersgruppen, Herkunft, Geschlechter, Wohnorte und Muttersprachen sind vertreten. Sie verbindet eine gemeinsame Idee: die Themen aus der Stadt ins Theater zu bringen. Unter der Leitung von wechselnden, freischaffenden Regisseuren, hat die Bürgerbühne Mannheim aber auch immer wieder Produktionen mit neu ausgeschriebenem Castings, um mehr Menschen den Zugang zum Theaterspiel zu öffnen (vgl. Nationaltheater Mannheim, 2024).

Ein aktuelles Projekt war 2024 das Theaterstück "Krieg ist kein Spiel für Frauen". Es hatte zum Ziel, Frauen mit Kriegs- oder Fluchterfahrung eine Stimme zu geben. Über einen Zeitraum von einem halben Jahr wurden Interviews mit 17 Frauen im Alter von 14 bis 70 Jahren geführt, deren Geschichten dann in einer dokumentarischen und performativen Theaterproduktion verarbeitet wurden. Das Ensemble setzte sich aus Frauen aus Mannheim und dem Umkreis zusammen.

Die Regisseurin, die aus Russland stammt und aktuell in Berlin lebt, wollte mit dem Projekt zeigen, wie Frauen Krieg erleben und wie sie damit umgehen. Dabei ging es auch um Fragen der Erziehung und um die gesellschaftlichen Erwartungen, die an Frauen gestellt werden. Die Probenarbeit beinhaltete performative und dokumentarische Methoden. Neben den autobiographischen Interviews wurde auch mit Kinderspielen und Bewegungsübungen gearbeitet, um die Themen Krieg und Gewalt zu reflektieren. Das Leitungsteam bestand aus der Regisseurin, einer Texterin, einer Bühnenbildnerin und der künstlerischen Leitung des Nationaltheaters Mannheim, die das Projekt unterstützte. Die Aufführungen fanden in einer Studiobühne des Nationaltheaters statt.

Für die Darstellerinnen war das Projekt sehr fordernd, da sie neben ihren normalen Verpflichtungen in der Endprobenphase täglich proben mussten. Dennoch berichteten sie von einem Gefühl der Ermächtigung und des Zusammenhalts in der Gruppe. Das Publikum konnte nach den Vorstellungen in Gespräche mit den Darstellerinnen treten. Insgesamt war das Projekt ein Versuch, Frauen eine Plattform zu bieten, um ihre Erfahrungen mit Krieg und Flucht künstlerisch und theatral zu verarbeiten und sichtbar zu machen. Die intensive

Probenarbeit und die Einbindung des Nationaltheaters Mannheim trugen dazu bei, dem Thema Raum und Gewicht zu verleihen (vgl. Interview siehe Anhang).

Auch an der Bürgerbühne Mannheim ist die Theaterpädagogik eher in der Kunstvermittlung, der Jungen Bühne und in der Kooperation mit Schule verortet. Im Bürgerbühnen-Projekt „Krieg ist kein Spiel für Frauen“ bedient sich die Regisseurin dennoch theaterpädagogischer Ansätze, indem sie beispielsweise die Darsteller:innen frei und selbstgewählt Kinderspiele über einen längeren Zeitraum spielen lässt (vergleichbar mit Improvisations-Übungen, jeux dramatique oder forschendem Theater). Auch die biographischen Elemente wie die gegenseitigen Interviews sind an theaterpädagogische Methoden angelehnt (biographisches Theater). Im Interview mit der Regieassistentin wird jedoch deutlich, dass sich die künstlerische Leitung der Bürgerbühne in dieser Inszenierung klar von der Theaterpädagogik distanziert (vgl. Interview, min. 00:45:20). Die Darsteller:innen sind teilweise aus dem festen Stadtensemble und werden wie Schauspieler:innen behandelt. Das Produkt steht im Vordergrund. Von den Darsteller:innen wird Professionalität erwartet. Für theaterpädagogische Warm Ups und Reflexionsgespräche gibt es keinen Raum (ebd. min. 00:35:07). Auch das freie Ausprobieren von Kinderspielen wird von der Regie unter produktorientierter Sicht angeleitet. Für die Regieassistentin mit theaterpädagogischer Ausbildung hätte das Projekt mehr Potential gehabt, wäre es verwertungsärmer und zweckfreier behandelt worden:

„Und wenn ein Produkt im Vordergrund steht, dann muss jede Probe sehr gut geplant sein. Wie viel Anteil hat Theaterpädagogik und wieviel Anteil hat produktorientiertes Arbeiten. [...] Ich glaube, wenn du beides im Blick hast, dann kannst du sehr effektiv arbeiten. Ich hatte ein paarmal den Eindruck: Mach doch einfach eine theaterpädagogische Übung, da bist du viel schneller im kreativen Schaffen. [...] Ein bisschen kreatives Schreiben, ein bisschen Raumlauf, bisschen Impulsübungen oder Führen Folgen oder so was. Einfach immer, statt viel reden, viel im Kopf.“ (ebd. min. 00:39:53)

8 Die theaterpädagogische Essenz der Bürgerbühne

In diesem Kapitel wird nun vertieft der Frage nachgegangen, inwiefern theaterpädagogische Ansätze und Methoden Einfluss auf die Bürgerbühne, insbesondere auf die Laiendarsteller:innen und das Publikum, ausüben können. Dabei sollen zuerst unterschiedliche Stimmen und Erfahrungen von Regisseur:innen, die an Bürgerbühnen gearbeitet haben, verglichen werden. Im Anschluss werden bürgerbühnenspezifische Erscheinungen in Bezug auf ein theatrales und soziales Lernen analysiert.

8.1 Regieführung im Vergleich

In Kapitel 1 wurde über die Volksschauspiele am Beispiel Ötigheim berichtet. Sie wurden aufgeführt, da durchaus Parallelen zwischen Volksschauspiel und Bürgerbühne zu finden sind. Bürger:innen der Ortsgemeinde wurden adressiert, um an einem Theaterspektakel teilzunehmen, welches ein breites Publikum anspricht. Das Involvieren von über 100 Personen aus der Gemeinde hat einen gemeinschaftsbildenden Effekt für den gesamten Ort. Peter Lüdi, Schweizer Regisseur, 1982 für die das Volksschauspiel „Paulus“ in Ötigheim verantwortlich, fasst seine Erfahrung mit Laien so zusammen:

„Meine Arbeitsweise passte sich nach und nach wie von selbst den Ötigheimer Spielern an, weil ich plötzlich eine andere als die für mich gewohnte Wahrheit des Spiels erkannte. Der Laienspieler kennt keine distanzierte, vorzeigende Spielweise. Er muss sich mit dem, was er sagt, im Moment des Spiels identifizieren. Das ergibt eine Wahrheit des Spiels, die unabhängig von formalen Problemen sich nur über die Inhalte mitteilt und eine oft verblüffende Intensität und Schönheit hat.“

(Lüdi in Selbach, 1983, S. 71)

Peter Lüdi spricht von einer „Anpassung an die Spieler:innen“ und einer „Wahrheit des Spiels“, die er bei den Laiendarsteller:innen erlebte. Dies bringt bereits theaterpädagogische Erkenntnisse zum Vorschein. Indem sich die Regie den Darsteller:innen annimmt und sie in ihrer Ausdrucksfähigkeit experimentieren und sich damit identifizieren lässt anstatt formal, technisch zu agieren, entsteht eine neue, authentische Wahrheit auf der Bühne.

Den Aspekt der Identifizierung greift auch Tobias Rausch – Regisseur an der Dresdner Bürgerbühne – auf. Er betont jedoch die Wichtigkeit der Differenzenerfahrung von eigenem

Selbst und Rolle. Dass die Laiendarsteller:innen diese Erfahrung spüren, liegt in seiner pädagogischen Verantwortung, so Rausch (vgl. Rausch, 2020).

In einem Interview mit Theater Zwo am 11. März 2020 erklärt Rausch, er arbeite mit professionellen Schauspieler:innen genauso wie mit Laien. Dabei bezieht er eine Haltung, die nicht zwischen Könnern und Nichtkönnern unterscheidet, sondern die die Gruppe als künstlerisches Kollektiv mit einem gemeinsamen Ziel betrachtet. Für ihn liegt der Unterschied von Bürgerbühne und professionellem Schauspiel allerdings im Forschungsfeld. Auf der Bürgerbühne geht es um die eigene Anbindung zum Thema. Die Befragung des eigenen Lebens und die Erforschung dessen wird zum zentralen Forschungsgegenstand. Dabei treten Schwächen und Stärken zum Vorschein, welche sich vielleicht sonst nicht gezeigt hätten. Die explizite Arbeit mit Laien sieht Rausch darin, Bürger:innen ihre Wirkung auf der Bühne bewusst werden zu lassen. Auch der Theaterwissenschaftler Jens Roselt betont die große Herausforderung der Bürgerbühnen, dass Schauspiel nicht zum Fremdschämen wird: *„Der Auftritt nicht-professioneller Darsteller und das Zeigen oder Ausstellen ihrer Körper kann Schamsituationen und peinliche Momente hervorbringen ...“* (Roselt, 2019, S. 34). Die pädagogische Verantwortung liegt darin, dass die Spieler:innen die Differenz zwischen eigener Persönlichkeit und ihrer Rolle wahrnehmen und trotz allem einen Text wählen, der ihnen wie auf den Leib geschrieben ist bzw. ihnen eine authentische Improvisation erlaubt. Den Probenprozess startet Rausch mit Fragen zu einem bestimmten Thema. Die Antworten darauf zu finden, ist die Aufgabe der Bürger:innen. Damit wird ein Forschungsprozess in Gang gesetzt, Neues entdeckt und zusammengestellt. Es werden Materialien gesammelt und Interviews mit Bürger:innen als Experten des Alltags geführt, auch außerhalb des Ensembles. Steht ausreichend Material zur Verfügung, wird darauf improvisiert. Schritt für Schritt kristallisiert sich ein Stück heraus und das im ständigen Dialog mit der Gruppe. Auch Diskussionsrunden können Teil der Inszenierung werden. So bedient sich Rausch der prozessorientierten Methodik der Theaterpädagogik zur Generierung von Gegenwartsidentität².

Die Partizipation des Publikums als typisches Gestaltungsmittel von Bürgerbühnen-Inszenierungen begreift Rausch als weiteres Element des forschenden und im Prozess begriffenen Theaters. Die Bürgerbühne verfolgt für ihn ein persönliches und ein sozialgesellschaftliches Ziel: Sie ermöglicht den Bürger:innen einen Perspektivwechsel, beispielsweise indem sie einen Aspekt ihres Lebens plötzlich ganz anders betrachten können. Die häufige Aussage „Ich habe nichts Spannendes erlebt in meinem Leben!“, wird auf der Bürgerbühne

² *„Die Gegenwartsidentität ist der Gegenentwurf zum team- und konkurrenzfähigen, zuverlässigen, toleranten und durchsetzungsfähigen Musterbürger [...]. Ihre Methode zielt auf [...] die Fähigkeit sich in Beziehung zu setzen [...]. Sie will ‚Eigen-Sinn‘ als Wiedererlangung der eigenen Sinnlichkeiten [...]“* (Wiese, Günther, & Rupig, 2006, S. 146)

revidiert, da erlebt wird, wie die eigenen, persönlichen Geschichten gehört und inszeniert werden.

Aus sozialgesellschaftlicher Sicht verfolgt die Bürgerbühne eine Idealvorstellung einer utopischen Gesellschaft, indem sie Menschen aus unterschiedlichen Milieus und u.a. marginalisierten Verhältnissen zusammenbringt, ermutigt und letztendlich selbstermächtigt. Die Vorstellungssituation vor öffentlichem Publikum bietet dabei allein schon einen selbstwirksamen Moment. Verstärkt wird dies zusätzlich durch die Behandlung des Publikums als Kommunikationspartner (vgl. ebd).

Miriam Tscholl, Begründerin und bis vor kurzem Leiterin der Dresdner Bürger:Bühne, arbeitet, wie sie selbst sagt, mit theaterpädagogischen Methoden (vgl. (Tscholl, 2014b)). Das Textbuch entsteht wie bei Rausch aus dem Prozess. Ihre Regieführung basiert auf einem partizipativen Verständnis. Über Beobachtungs- und Reflexionsformate werden die Teilnehmer:innen in die Mitverantwortung und Mitgestaltung ihrer Inszenierung genommen. Tscholls Herangehensweise differenziert zwischen der Arbeit mit Laien und professionellen Schauspieler:innen. Eine direktiven Anleitungsstil sieht sie auf der Bürgerbühne als problematisch, da sie den Darsteller:innen ihre Phantasie und Spontanität nimmt und sie zu „steifen Darstellungsmaschinen“ werden lässt. Vielmehr forciert sie ein ausgiebiges Experimentieren durch Improvisationsübungen und ein positives Bestärken wirkungskräftiger Angebote ihres Ensembles. Im Vergleich zur Arbeit mit Schauspieler:innen wendet sie verstärkt Schauspieltechniken über physische Handlungen anstatt über das psychologische Spiel an. Das dient auch dem Schutz der Darsteller:innen, vor allem bei autobiographischem Material und verdeutlicht die Abgrenzung zu einem vermeintlichen Therapieansatz. Dennoch muss das Gespielte oder die Rolle einen Bezug zum Leben des/der Darsteller:in aufweisen, denn im Unterschied zu professionellen Schauspieler:innen würde sich der/die Laie sonst möglicherweise in einer ungeschickten Art und Weise auf der Bühne zeigen. Im Gegenzug führt aber die persönliche Anbindung genau zur *„identifikatorischen Berührung zwischen Darsteller und Zuschauer sowie zwischen Bühne und Leben“* (Tscholl, 2014b, S. 19), die die Bürger:Bühne so eindrucksvoll und besonders werden lässt. Für die Regie ist es immer eine Herausforderung, die individuellen Fähigkeiten der Laienspieler:innen genau herauszufiltern und bewusst einzusetzen. Der Spaß und die Spielfreude sind entscheidend für eine gelingende Aufführung laut Tscholl. Dafür braucht es einen vertrauensvollen und beziehungsorientierten Umgang sowie die positive Bestärkung der Spieler:innen. Eine Besonderheit bei Tscholls Inszenierungen ist, dass die Darsteller:innen ihre echten Namen behalten trotz mehr oder weniger verfremdetem Textmaterial und Rolle. Hierbei zeigt sich noch einmal die Besonderheit der Bürgerbühne, welche eben die Bürger:innen der Stadt und ihre Geschichten ins Zentrum rückt (vgl. Tscholl, 2014a).

Die Bürger:innenbühne am Schauspielhaus Graz sieht pro Inszenierung eine/n Theaterpädagog:in im Leitungsteam vor. Die entscheidende Relevanz liegt laut Gratzner (Theaterpädagogin am Schauspielhaus Graz) darin, dass die Theaterpädagog:innen die Professionellen in der Theaterarbeit mit Laien sind (vgl. Gratzner & Baartsch, 2020). In einem Interview mit „Radioigel und IgelTV“ der PH Steiermark argumentiert sie für ihren Aufgaben- und Verantwortungsbereich an der Bürgerbühne wie folgt: Theaterpädagog:innen haben den besonderen Blick auf die Gruppe und jede:n Einzelne:n und erkennen ihre Potentiale, aber auch ihre Grenzen. Der Mensch muss immer im Mittelpunkt stehen bleiben und darf zugunsten der Kunst nicht instrumentalisiert werden, so Gratzner. Sie steht deshalb im direkten Austausch mit der Regie und achtet auf Haltung und Gruppendynamiken. Denn auch die Ensemblebildung, um überhaupt in einen produktiven Prozess zu kommen, liegt in der Profession der Theaterpädagogik. Mithilfe von Übungen und Methoden (z.B. Führen Folgen, Standbilder, Impulskreise, Raumläufe mit Improvisationsaufgaben) führt sie die Gruppe hin zu einem vertrauensvollen, wertschätzenden und sich verbunden fühlenden Miteinander. Der körperliche Einsatz und die körperliche Nähe zu den Mitspieler:innen, als eine Grundlage der Schauspielkunst, bedarf einer methodisch-didaktisch aufbereiteten Heranführung, insbesondere in der Arbeit mit Laien bei einer relativ kurzen Probenphase von 3 bis 4 Monaten, wie es an den Bürgerbühnen zumeist üblich ist. Der Spaßfaktor innerhalb einer intensiven und ggwf. anstrengenden Probenphase darf dabei nicht außer Acht gelassen werden, trägt er doch maßgeblich zu einer gelingenden Theaterarbeit bei. Auch dafür ist die Theaterpädagogik zuständig. Der Umgang mit biographischem Material ist ein weiteres Aufgabenfeld. Theaterpädagog:innen finden dafür einen ästhetischen Umgang und ggwf. eine Verfremdung von biographischem Material, um einen wertschätzenden und geschützten Rahmen für die Teilnehmer:innen zu schaffen. Nicht zuletzt sind Theaterpädagog:innen im Schauspieltraining mit Laien ausgebildet so Gratzner (vgl. ebd.).

Der Vergleich der vorgestellten Arbeitsansätze zeigt, dass hier eine starke Positionierung stattfindet gegen die Instrumentalisierung von Körperlichkeit (z.B. in Szene setzen von Alter) und gegen die Benutzung von Biographien für den eigenen künstlerischen Anspruch. Auch wollen die Theatermacher:innen die Reproduktion von sozialen Rollenbildern und Klischees verhindern. Stattdessen geht es darum, einen Raum für Differenzenerfahrung zu öffnen und „theatrales Lernen“ wie die Generierung von Gegenwartsidentitäten zu ermöglichen (vgl. Wiese, Günther, & Ruping, 2006). Dementsprechend steigt die Regie mit offenen Fragen anstatt mit Antworten in die Proben ein. Die Inszenierung erwächst aus dem Prozess. Uneinigkeit herrscht bezüglich der Methodik, welche bei Laien und professionellen Schauspielern angewandt wird und ob dabei differenziert werden sollte. Letztendlich

ist es abhängig von den Menschen und ihren Fähigkeiten und Potentialen. Nichtsdestotrotz lässt sich immer kritisch hinterfragen, was bereits alles an Thematik, Einstellung und stilistischen Mitteln entschieden ist, wenn die Bürger:innen zum Casting eingeladen werden. Womit wir bereits bei der ersten Spezifikation der Bürgerbühne wären, die partizipatorische Theaterform.

8.2 Partizipatorische Theaterform

Der Begriff „Partizipation“ stammt von den lateinischen Worten „pars“ - *Teil* und „capere“ – *fangen, ergreifen, sich aneignen, nehmen*. Partizipation wird in unserem heutigen Sprachgebrauch als Grundprinzip von Demokratie, Machtteilung und der Öffnung von Entscheidungsräumen verstanden. Damit werden Institutionen als veränderbare Organisationen begriffen, welche nicht für sondern mit den Menschen transdisziplinär arbeiten.

Die Öffnung des Theaters in sein soziales und politisches Umfeld kann als ein transformativer, partizipatorischer Prozess gesehen werden. „Partizipatorische Theaterform“ meint dabei ein auf Partizipation (Teilhabe) gründendes Theater. Dies ist laut der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte auch eine Prämisse für die Kulturhäuser: *„Jeder Mensch hat das Recht am kulturellen Leben der Gemeinschaft frei teilzunehmen, sich an den Künsten zu erfreuen ...“* Artikel 27 (UN, 1948). Dementsprechend ist die Bürgerbühne als eine Querschnittsaufgabe anstatt eines Zusatzes zum eigentlichen Theaterbetrieb zu verstehen. Das impliziert, dass beispielsweise Mitarbeitende der Bürgerbühne auch Teil der Dramaturgie und Leitung des gesamten Theaters sind (Khuon, 2019).

Die Bürgerbühne bedient sich einer Theaterform, in welcher nicht für jemanden, sondern mit jemandem Theater gemacht wird. Das meint zum einen, die teilnehmenden Bürger:innen am künstlerischen Prozess gemeinsam mitwirken und mitentscheiden zu lassen und zum anderen Reflexions- und Differenzerfahrungen zu bewirken:

„Die Aufgabe von partizipativer Kunst ist nicht, gesellschaftliche Schwierigkeiten wie Apathie, Intoleranz oder Vorurteile zu lösen, sondern diese sichtbar zu machen und ein Verständnis über die Komplexität dieser zu schaffen. Partizipation in der Kunst verschafft Subjekten die nötige Distanz für die eigene Auseinandersetzung mit diesen.“ (Lobos Hinojosa & Rosengarth, 2019)

Ähnliche Erfahrungen gehen aus einem Interview mit der Regieassistentin der Bürgerbühne Mannheim hervor (siehe Anhang). Während des Probenprozesses von „Krieg ist kein Spiel

für Frauen“, welches im März 2024 seine Premiere feierte, führten die Darsteller:innen untereinander Interviews über ihre eigenen Kriegs- und Fluchterfahrungen. Durch die künstlerische Aufbereitung (Kürzung und Zusammenfassung durch die Regie und Texterin mit anschließender Rücksprache mit den Autorinnen) wurde eine emotionale Distanz zur eigenen Geschichte erzeugt. Dadurch, dass die Darsteller:innen ihre eigenen Aussagen immer noch selbst auf der Bühne aussprachen, blieb ein persönliches Zeigen und ein sich mitteilen Können erhalten. Dieser Prozess hatte sowohl eine Steigerung des Gemeinschaftsempfindens als auch ein Empowerment jeder Einzelnen zur Folge (siehe Anhang/Interview, min.00:38). Ein weiterer partizipativer Moment konnte durch das Zeichnen des eigenen Kostüms geschaffen werden:

“Und da wurde zwei Abende viel gemalt. Und dann kam die Kostümassistenz des Nationaltheaters und hat mit diesen Bildern im Fundus ganz viele Kleiderstangen [...] angeschleppt. Und Schuhe und so. Und dann wurde ausprobiert. Das war eine wertvolle Zeit.”(ebd.,min. 00:12:31)

Der partizipatorische Ansatz schließt letztendlich auch das Publikum mit ein. So will die Bürgerbühne die direkte Anbindung zum Publikum. Das gelingt ihr u.a. durch die Durchbrechung der vierten Wand und einer direkten Interaktion mit dem Publikum, welches mit sozialen Fragen von allgemeinem gesellschaftlichem Interesse konfrontiert wird:

*„Partizipative Kunst entsteht durch den aktiven Austausch zwischen den Beteiligten. In diesem Prozess wird die Urheberschaft des Kunstgeschehens zwischen den Künstler*innen und Besucher*innen geteilt, was zu einer Verschiebung bestehender Machtverhältnisse führt. Partizipative Kunst macht gesellschaftliche Herausforderungen sichtbar und hilft den Beteiligten dabei, ein Bewusstsein für ihre Komplexität zu entwickeln.“ (Rosengarth in Berlin Institut für Partizipation, 2024)*

Aus theaterpädagogischer Sicht vertritt die Bürgerbühne in der soeben beschriebenen Form einen Grundgedanken der Theaterpädagogik, nämlich den Menschen als Ausgangspunkt alles künstlerisch Entstehenden zu betrachten. Der/Die Theaterpädagogig:in leitet die Gruppe lebenswelt- und ressourcenorientiert an, anstatt direktive und restriktive Arbeitszusammenhänge zu erzeugen. Sie eröffnet einen Möglichkeitsraum, in dem Erfahrungen durch das selbsttätige Handeln im gleichberechtigten Miteinander von den Beteiligten gemacht werden können. Die Bürgerbühne bedient sich, wie soeben anhand von Beispielen gezeigt werden konnte, partizipativer Formate. Dennoch stellt sie keine partizipative (durch Beteiligung, Teilhabe oder Einbindung aktiv und gleichberechtigt beteiligte) sondern eine

partizipatorische, also auf Teilhabe gründende Theaterform dar. Das erklärt sich in erster Instanz darin, dass sie Bürger:innen an Inszenierungen des Hauses als Darsteller:innen teilhaben lässt und in zweiter Instanz, dass sie das Publikum in die Vorstellung einbindet bzw. mit ihm interagiert. Hinter all den guten Ansätzen stehen auf der anderen Seite immer auch, und das darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, kommunalpolitische Interessen und damit verbundene Fördergelder sowie die künstlerischen Ansprüche und Vorstellungen der Leitungsebenen der Theaterhäuser. Damit ist für mich eine Bürgerbühnenproduktion prinzipiell kein partizipatives Theater. Theaterpädagog:innen im Leitungsteam können allerdings dafür Sorge tragen, dass sich in diese Richtung orientiert wird und die Schaffung eines „zweckfreien, entfremdungsarmen künstlerischen Raums“ (Wiese, Günther, & Ruping, 2006) in der Arbeit mit Laien immer das Ziel sein sollte, um künstlerische Schaffensprozesse zu verwirklichen.

8.3 Bildungs- und Differenzerfahrungen

„Die Bürgerbühne macht den Menschen mit dem Menschen bekannt.“

(Kurzenberger, 2014b, S. 136)

Der Probenprozess ist für die Darsteller:innen immer auch ein Bildungsprozess. *„Durch die Arbeit an der eigenen Biographie erfolgt ein Transformationsprozess des Selbst- und Weltverständnisses in eine neue, transparente, theatrale Form.“* (Kurzenberger, 2014b, S. 136) Durch den bewussten Umgang mit dem eigenen Körper und der eigenen Sprache wird ein ganzheitlicher Prozess angeregt. Die Darsteller:innen machen Wahrnehmungs-, Spiel-, Gestaltungs- und Ausdruckserfahrungen. Sie konstruieren und dekonstruieren die Wirklichkeit, sie probieren subjektive und strukturelle Grenzüberschreitungen. Sie treten in sogenannte „Schwellenräume“ ein. Dabei erleben sie eine Veränderbarkeit eigener kultureller Dispositionen, Normen- und Wertsysteme sowie sozialer Rollen und Statuspositionen (ebd.). Dies kann ein Bewusstsein schaffen und eine Reflexion hervorrufen über *„gewohnte Haltungen, deren Wirkung und Geeignetheit zur Lösung real sozialer Konflikte“* (Scheller in Wiese et al., 2006, S. 249). Die theaterpädagogische Intervention, welche frei von Indoktrination und Vorschrift agiert, kann zur Selbstaufklärung, Selbsttätigkeit und Erfahrungsintensivierung der Spielpartner:innen beitragen (vgl. Kurzenberger, 2014b). Sie erweitert damit den Handlungsspielraum der Darsteller:innen und hilft ihnen, sich als wandlungsfähig zu erleben und sich damit letztendlich auch über das Theater hinaus in ihrer Persönlichkeit weiterzuentwi-

ckeln. Die daraus potentiell erwachsende Einsicht, dass die Subjektbildung ein unab-schließbarer Prozess ist, ist für das Gelingen theatraler Bildungsprozesse maßgebend (vgl. Wiese, Günther, & Ruping, 2006, S. 257).

Die ästhetisch-theatralen Erfahrungen der Lernenden bilden sich durch das Kollektiv, indem jede:e Einzelne innerhalb der Gruppe bzw. des Ensembles eine Resonanz bzw. Spiegelung erfährt (ebd., S. 49). Dementsprechend ist die Ensemblebildung Grundlage jeglicher Bil-dungsprozesse im Theater. „Den Menschen mit dem Menschen bekannt machen“, wie ein-gangs diesen Kapitelabschnitts zitiert wurde, ist auch die Devise der Bürgerbühne.

Wrentschur spricht des Weiteren vom „psychosozialen Lernen“ in der Theaterpädagogik. Darunter fasst er unter anderem die Anregung zu einer differenzierteren Wahrnehmung und Identitätsdarstellung, der Steigerung der Ambiguitäts- und Frustrationstoleranz sowie des bewussten Umgangs mit Rollendistanz (vgl. Wrentschur, 2004, S. 26). Im praxeologischen Verständnis der Theaterpädagogik wird von in dieser Arbeit bereits schon erwähnten „Dif-ferenzerfahrung“ gesprochen. Dabei geht es in erster Linie um ein Mentalisieren, das heißt sich in jemand anderen oder etwas anderes einzufühlen, und in zweiter Linie, um den Ab-gleich und die Distanz zu sich selbst zu finden. Gemeint ist die im Spiel erfahrbare Differenz zwischen Spielenden und Figur, zwischen Spielenden und Mitspielenden, zwischen pri-vatem und öffentlichem Sprechen sowie zwischen Alltag und Performance und Selbst- und Fremderfahrung: *„Das Theaterspiel hebt den Spieler in eine Distanz zur (eigenen) sozialen Realität und macht ihn als gleichzeitig Handelnden und Beobachtenden zum Forscher und Experten gegenüber seiner gesellschaftlichen Situation.“* (Koch in Wiese et al., 2006, S.248). Koch erkennt darüber hinaus im Theaterspielen das Betreiben szenischer Sozial-forschung. Das Theaterspiel vermittelt die Kompetenz des „sozialwissenschaftlichen Se-hens“: *„Forschung als eine ‚Weise des Handelns‘ mit den Mitteln des Handelns zu betrei-ben, findet in der partizipierenden und interaktiven Theaterarbeit seine ideale Form, um die sozialen Gesetze, unter denen die Menschen stehen, sichtbar werden zu lassen.“* (Koch in Wiese et al. 2006, S. 250). Das Theater wird zum Forschungslabor. Die Darsteller:innen lernen soziale Realitäten im künstlerischen Kontext zu erforschen.

Zusammenfassen lässt sich, dass über die theaterpädagogische Intervention soziale und personale Erfahrungen gemacht werden in Bezug auf die eigene Selbstvergewisserung, der Interaktion mit der Gruppe sowie der Auseinandersetzung mit den außerhalb der Gruppe liegenden lebensweltlichen Kontexten (vgl. Hentschel, 2007).

Die Bürgerbühne, bedient sie sich theaterpädagogischer Methodik, kann also diesen Mehrwert für die Darsteller:innen hervorbringen. Geht der Produktorientierung ein prozessorientiertes Arbeiten voraus, ermöglicht sie den Teilnehmer:innen an ihrem Selbst- und Weltverständnis relativ frei zu forschen und damit ästhetisch-soziale Bildungsprozesse anzuregen. Die persönliche Anbindung an das Thema der Inszenierung kann damit intensiviert werden und sich positiv auf ein emotionales und geistanregendes Erlebnis des Publikums auswirken.

8.4 Der Zusammenhang von Sozialem und Ästhetischem

Betrachtet man die Bürgerbühne als Aushandlungsort lokaler, sozialer, kultureller und persönlicher Ereignisse, dann steht sie zwischen Kunst und Sozialarbeit. *„Das Theater ist für mich ein Ort, an dem man die Möglichkeit hat, wichtige menschliche Probleme wirkungsvoll und konzentriert darzustellen und Situationen und Menschen tiefer zu verstehen.“* (Romankowiks, 2019, S. 82) so ein Zitat von Edit Romankowiks, Regisseurin und Theaterpädagogin von „Long Live Regina“, ebenfalls ein Stück, welches zum vierten European Bürgerbühnenfestival aufgeführt wurde. Im Stück spielen Roma-Frauen ihre Situation als Mütter im ungarischen Gesundheitssystem. Romankowiks wollte strukturell benachteiligten Roma-Frauen Gehör verschaffen und bediente sich der Form des „Self Theatres“. Dazu fand sich ein Team aus Sozialarbeiter:innen, Ethnolog:innen und Künstler:innen zusammen. Die Basis der Theaterarbeit war das Kreieren eines sicheren, vertrauensvollen Raumes und der Ensemble-Bildung sowie der anschließenden Materialgenerierung über ein halbes Jahr. Methodisch wurde mit dem Soziodrama³ und dem „digital Storytelling“ gearbeitet. Die Methode des „digital Storytellings“ verknüpft digitale Medien wie Video-, Ton und Bildmaterial mit den Erzählungen der Darsteller:innen. Durch das Erzählen und die mediale Aufbereitung dessen wurde ein tieferes Verständnis für die eigene soziale Rolle geschaffen. Das vielfältige Spiel mit Identitäten und Realitäten im Soziodrama bestärkte diesen Effekt im Verlauf des Probenprozesses noch. Im Arbeitsprozess wurden wichtige Entscheidungen gemeinsam getroffen. Herausfordernd war, die Frauen dahinzuführen, sich sicher und authentisch auf der Bühne zu zeigen, so die Regisseurin (ebd.). Aufführungen gab es in mehreren ungarischen Städten, u.a. im Heimatort der Darsteller:innen.

³ „Das Soziodrama ist ein interaktives Denken mit emotionaler Dimension. Im Soziodrama spielen Menschen, was sie bewegt oder was sie bewegen wollen gemeinsam durch. Das braucht keine Schauspielkunst und kein vorgegebenes Stück.“ (Soziodrama Akademie, 2024)

Am Beispiel „Long Live Regina“ lässt sich zeigen, dass die Darsteller:innen die Expert:innen der Geschichten sind, die sie auf der Bühne zeigen. Über das Sublimieren der persönlichen Geschichten in eine künstlerische Form ermächtigen sie sich der Inhalte, der Form, der Darstellung sowie der Bühne (Tscholl, 2014b, S. 20). Damit gewinnen sie auch die notwendige Distanz zu den Geschehnissen. Festgefahrenen Alltagswirklichkeiten werden in Bewegung gesetzt. Durch die sehr persönliche Veräußerung der Darsteller:innen wird die Anleiterperson auch mit persönlichen Schicksalen konfrontiert, die der Begleitung und ggwf. soziale Unterstützungen bedürfen. So begibt sich die Leitung auch in das Feld der sozialen Arbeit, weswegen der Produktion auch Sozialarbeiter:innen zur Verfügung standen.

An der Bürgerbühne Mannheim ist die Thematik ebenfalls bekannt. Das Büro der künstlerischen Leitung steht dort für Gespräche offen. Auch der Probenraum bleibt vor und nach den Proben für ein gemeinsames Zusammensein geöffnet. Im Projekt „Krieg ist kein Spiel für Frauen“ nahm die Regieassistenz folgendes wahr:

“Die fühlen sich da sehr gesehen, sehr auch geschützt. Da waren zwei junge Frauen. Auch in der queer-feministischen Szene. Aber so im Coming out. Oder auch doch nicht. Und das habe ich öfter mal gehört, dass es hier so ein Schutzraum ist. [...] Das ist so ein Raum, wo die Frauen einfach Frauen sind. [...] Und was auch ein wichtiges Element war, ist dieses gemeinsame Essen und Trinken vor und nach der Probe. Also der Austausch miteinander. Einige sind befreundet, aber nicht alle. Aber es ist ein sehr kollektives Miteinander und auch Teilen von was ich empfinde. Einmal haben wir einfach alle kollektiv geweint. [...] Ich glaube, es liegt an der künstlerischen Leitung. Die schafft schon so eine Willkommenskultur, dass du mit all deinem [...] “deep shit” einfach mal sein kannst.“ (siehe Anhang/Interview, min.0:12- 0:15)

Der Unterschied zum professionellen Schauspiel soll an dieser Stelle nochmals deutlich betont werden. An den Bürgerbühnen werden mehr oder weniger verfremdete Biographien und persönliche Schicksale inszeniert und teilweise von den Betroffenen selbst gespielt. Dass dabei mindestens eine pädagogische Herangehensweise und je nach Thematik (sozial-)pädagogische Begleitung selbstverständlich sein sollte, wird leider nicht an allen Bürgerbühnen so umgesetzt. Im Probenprozess von „Krieg ist kein Spiel für Frauen“ spricht die Regieassistenz von einem „schweren und quälenden Moment“ während der Leseprobe, als die persönlichen Interviews über die eigenen Kriegserfahrungen dramaturgisch aufbereitet vorgetragen werden (vgl. Anhang/Interview, min.00:32:54). Dies ist bei dieser Thematik äußerst verständlich und gleichzeitig kann es ein wertvoller Moment im Prozess sein. Die Theaterpädagogik stellt Methoden bereit, welche die Teilnehmer:innen nach einem solchen

Ereignis wieder in die Gegenwart zurückholen. Auflockerungsübungen, Reflexionsgespräche, Feedback und Abschlussrituale sind Beispiele dafür. Haben die Teilnehmer:innen Traumata erlebt, kann eine solche Gesamtsituation jedoch zur Retraumatisierung führen. Eine Regie sollte sich dessen immer bewusst sein, wenn sie mit Laien an biographischen Themen arbeitet. Zum Schutz der Betroffenen bedarf es vor Probenbeginn Vorgespräche, in welchen in Bezug auf den Stückinhalt mögliche Traumata abgefragt werden und geklärt wird, ob die Teilnehmer:innen über notwendige Dissoziationsstop- bzw. Distanzierungstechniken verfügen. In der Arbeit mit traumatisierten Laiendarsteller:innen gilt besondere Vorsicht und eine Absicherung durch therapeutische Begleitung ist empfehlenswert.

Theaterpädagog:innen beobachten den/die Einzelne und die Gruppe in ihrer Dynamik genau. Sie achten auf Grenzen und Mitbestimmung in möglichst vielen Entscheidungsprozessen. Sie haben einen Blick für den Zustand der Darsteller:innen und gehen mit Konflikten und Problemlagen in der Gruppe bzw. im Vier-Augen-Gespräch offen um. Sie grenzen sich jedoch deutlich von Beratungsgesprächen bzw. therapeutischen Ansätzen ab. Das liegt nicht in ihrem Professionsgebiet. Hierbei können sie nur durch Empfehlung, Weiterleitung bzw. in Kooperation mit Hilfs- und Unterstützungsangeboten weiterhelfen.

8.5 Biografisches Theater

Dass die ästhetische und insbesondere theatrale Arbeit auf Bürgerbühnen mit der Lebenswirklichkeit der Laien in Verbindung steht und deshalb einen sensiblen Umgang verlangt, sollte im vorausgegangenen Kapitel deutlich gemacht werden. Die Theaterpädagogik ist mit ihrem Methodenrepertoire in dieser Richtung gut aufgestellt. Biografisches Theater ist eines der meistgenutzten Theaterformen innerhalb der Theaterpädagogik. Maike Plath mit ihrem Fachbuch „Biografisches Theater in der Schule“ (2009) und Norma Köhler mit ihrer Publikation „Biografische Theaterarbeit zwischen kollektiver und individueller Darstellung“ (2009) können diesbezüglich stellvertretend genannt werden.

Bei der Suche nach biografischem Material für die Bühne, muss zwischen „privat“ und „persönlich“ unterschieden werden und dies auch mit dem Ensemble vorab besprochen werden. Auf die Frage: „Hat das jemand schon erlebt, kennt ihr das?“ sollte jede/r Spieler:in die Entscheidung selbst treffen, ob er/sie etwas dazu teilen möchte oder nicht. Ein Erlebnis wird als „privat“ eingestuft, wenn es nicht der Öffentlichkeit preisgegeben werden möchte. Ein „persönliches“ Erlebnis kann weitergegeben werden, wenn die Person es nicht als „privat“ empfindet und dies aus eigener Motivation mitteilen möchte. Theaterpädagog:innen

sind dahingehend ausgebildet, in solchen Situationen eine Möglichkeit des Schutzes anzubieten. Sei es, dass das Mitgeteilte im Raum bleibt, oder dass der/die Theaterpädagog:in ein persönliches Nachgespräch anbietet bzw. individuelle Absprachen mit der betreffenden Person zum Umgang mit dem biografischen Material trifft. Im Folgenden sollen 10 theaterpädagogische Regeln des biografischen Arbeitens nach Herrbold dargelegt werden:

1. *Die Teilnehmer:innen arbeiten freiwillig mit der Methode.*
2. *Die Teilnehmer:innen müssen in Bezug auf ihr Alter in der Lage sein, eine Distanz zum Erlebten herstellen zu können.*
3. *Die Methode muss sich ästhetischer Mittel bedienen, um die Akteur:innen zu schützen und ihnen eine mehrperspektivische Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie zu ermöglichen.*
4. *Die Methode muss die Möglichkeit der Verweigerung beinhalten, die im Sinne des theatralen Vorgangs konstruktiv nutzbar ist.*
5. *Die Grenzen zwischen privater (intimer) und persönlicher Erzählung darf nicht überschritten werden.*
6. *Die biografische Erzählung darf weder von der Spielleitung/Regie noch von anderen Gruppenmitgliedern moralisch bewertet werden.*
7. *Biografisches Theater sollte nicht mit therapeutischen Theaterformen verwechselt werden.*
8. *Die Grenze zwischen Wahrheit (Realität) und Lüge (Fiktion) sollte nicht gezogen werden, bzw. Biografisches Theater darf und sollte dazwischen changieren.*
9. *Die Teilnehmer:innen dürfen nicht instrumentalisiert und als Thesenträger:innen missbraucht werden.*
10. *Biografisches Theater sollte nicht als Nabelschau dienen, sondern viel mehr die Verbindung von individueller und kollektiver Erzählung suchen.*

(vgl. Herrbold, 2012)

Werden die Punkte beachtet, dann kann biografisches Theater eine reflexive und positive Wirkung sowohl für die Spielenden als auch die Zuschauenden haben. Pfeiffer und List definieren die Wirkung des biografischen Theaters folgendermaßen:

*„Die Auseinandersetzung mit einer Biografie kann faszinierend wirken, weil dadurch im ästhetischen Produkt eine subjektive Nähe der Akteur[*innen] zum Thema sichtbar wird, die berührend und „echt“ wirkt. Das Publikum erhält einen Einblick in das Leben eines anderen Menschen, der nicht als fiktive Figur eines Theaterstückes gesehen wird. Es kann das eigene Leben und Handeln damit vergleichen, über Gemeinsamkeiten oder Unterschiede nachdenken. Dabei können im Gestaltungsprozess biografische Aspekte verändert und verfremdet werden. Das authentische Material wird*

durch ästhetische Bearbeitung in ein gestaltetes Produkt verwandelt, in dem das Eigene fremd erscheinen kann und die Grenzen von Biografie und Fiktion nicht mehr eindeutig sind.“ (List & Pfeiffer, 2009)

8.6 Die Aufführungsgemeinschaft als kreatives Kollektiv

Die Bürgerbühne ist ein „Theater der Gemeinschaftskunst“ (Trötschel in Wrentschur, 2004, S.90). Wie bereits aufgeführt, liegt ihr Anspruch in einer schicht- bzw. milieuübergreifenden Ensemblebildung. Sie will Menschen zusammenbringen, welche sich sonst wahrscheinlich nicht auf solch einer persönlichen Ebene begegnet wären, wie es die Bürgerbühne impliziert. Denn die Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben und Alltag ist der zentrale Gegenstand der Bürgerbühnen-Inszenierungen. Und diese Auseinandersetzung erfolgt als Gruppenerfahrung. Im Probenprozess von „Krieg ist kein Spiel für Frauen“ an der Bürgerbühne Mannheim wurde das Ensemble beispielsweise animiert über einen längeren Zeitraum frei miteinander Kinderspiele zu spielen (vgl. Interview, min 00:26). Theater wird dann zum *„kollektiven Handeln, indem gemeinsame Erfahrungen, Lebensgeschichten und Ziele zum Ausdruck gebracht werden“* (Wrentschur, 2004, S. 91). Im Laufe des Probenprozesses entwickelt sich eine gruppenspezifische Kultur. Es erwächst ein Zugehörigkeitsgefühl, welches auch über die Inszenierungszeit hinausgehen kann (beispielsweise in Form von privat organisierten Gemeinschaftsaktionen).

„Es geht darum, den Menschen die Gemeinschaftsentwürfe und das Handeln in unmittelbarer Geselligkeit unter Beibehaltung vieler subjektiver Fremdheiten und Eigenheiten zu ermöglichen und zugleich universelle, gesellige und gesellschaftliche Formen des kommunalen Agierens zu gestalten.“ (Koch in Wrentschur, 2004, S.92)

Bürgerbühnenprojekte stellen also eine Möglichkeit dar, wie Theater nicht nur als Ort der Darstellung, sondern auch als Raum der Begegnung, des Austauschs und der gemeinsamen Gestaltung fungieren kann (vgl. Berlin Institut für Partizipation, 2024).

Ihr ästhetischer Anspruch liegt darin, in einer theatralen Form persönliche Erfahrungen der Spieler:innen in einen gesellschaftlichen Zusammenhang zu setzen und eine Anbindung an das Publikum zu finden. Die Bürgerbühne wird zum Spiegel kultureller, sozialer und politischer Verhältnisse der Stadt bzw. auch über die Stadt- und Landesgrenzen hinaus.

„Dabei ist und bleibt die grundlegende soziale Formation der Bürgerbühnen die Aufführungsgemeinschaft selbst, also vor allem auch das Publikum, das integraler Teil

der Performances ist, indem es immer unmittelbar angesprochen und angegangen wird.“ (Roselt, 2019)

Auf dem vierten European Bürgerbühnenfestival in Dresden wird das Publikum in „Pending Vote“ von Roger Bernat zur direkten Abstimmung per Fernbedienung gebeten und entscheidet damit über den Fortgang der Performance.

Das Stück „Invited“ von Seppe Baeyens beginnt zwischen den Zuschauer:innenplätzen und animiert das Publikum zu körperlicher Bewegung und Tanz im Raum. Das generationsübergreifende Ensemble aus professionellen und nicht-professionellen Performer:innen verbindet sich mit dem Publikum, unterstützt durch ein 65 Meter langes Seil, und sucht auf künstlerische Art und Weise nach alternativen Formen der Begegnung. Durch eine Kultur des Eingeladen Werdens und Selbsteinladens entsteht soziale Teilhabe. Die permanente Veränderung des Gebildes durch die Performance spiegelt die Veränderbarkeit und Dynamik unserer Gesellschaft wieder. Es wird deutlich, dass die Gemeinschaft nicht die Voraussetzung, sondern das Ergebnis unseres Zusammenlebens ist, was die politische Botschaft des Stückes ist (vgl. Roselt, 2019, S. 32).

Die Beispiele sollen zeigen, dass die Bürgerbühne als „soziokulturelle Ausdrucksform“ verstanden werden kann, die den Menschen ermöglicht, das Theater zu gebrauchen. Wrentschur spricht auch von einer „Popularisierung“ des Theaterspiels (Wrentschur, 2004, S. 30). Wie bereits in Kapitel 5 beschrieben wurde, liegt das Selbstverständnis der Bürgerbühne in der Aufhebung der Trennung von Kunst und Alltagskultur. Die Aufführungsgemeinschaft wird zum kreativen Kollektiv.

9 Fazit

Die Bürgerbühne hat, wie gezeigt werden konnte, weder ein festes Konzept, noch eine klare Zielsetzung, geschweige denn ein ausgearbeitetes theaterpädagogisches Verständnis. Am Grazer Schauspielhaus arbeiten Theaterpädagog:innen Hand in Hand mit der Regie. Am Mannheimer Nationaltheater ist die Theaterpädagogik vom Stadtensemble getrennt. Und auch beim Vorzeigemodell Dresdner Bürgerbühne nehmen Theaterpädagog:innen namentlich nur noch in den Spielclubs einen Einfluss. Dennoch lässt sich in den verschiedenen Regieansätzen immer wieder theaterpädagogisches Handwerk finden. Dass die theaterpädagogischen Methoden sowohl den künstlerischen Prozess, als auch die Bühnenpräsenz der Laiendarsteller:innen sowie die Anbindung zum Publikum maßgeblich fördern, wollte diese Arbeit darlegen. Es ist ein Plädoyer an mehr Theaterpädagogik an den Bürgerbühnen, um ihrem Selbstverständnis gerecht werden zu können. Denn die Bürgerbühne bedient sich der persönlichen Geschichten, Erfahrungen und Haltungen der Laiendarsteller:innen und die Theaterpädagogik sorgt dafür, diese adäquat und professionell in eine Aufführungssituation zu transformieren. Es braucht sowohl den partizipativen Ansatz im Probenprozess als auch den Moment der Selbstermächtigung durch die persönliche Verbindung zum Text und zum eigenen Körperausdruck auf der Bühne. Die Theaterpädagogik gibt dabei keine Bewegungsmuster und Ausdrucksweisen vor, sondern sie lässt die Spieler:innen durch Imaginations- und Improvisations-Übungen sich selbst in ihrer Rolle finden. Natürlich unterstützt sie über Warm Ups, Stimmtraining und Körperübungen, um ein größeres Spektrum an Beweglichkeit, Verkörperung und Stimmvolumen zu finden. Sie achtet besonders auf die Vermeidung von instrumentalisierten Körpern und korrigiert missliche bzw. unvorteilhafte Selbstdarstellungen. Theaterpädagog:innen arbeiten kollektivorientiert. Ihre Grundlage ist die Ensemblebildung. Mithilfe von vertrauensbildenden und gruppendynamischen Übungen und Methoden können sie das Miteinander positiv gestalten. Die Bürgerbühne mit ihrem Anspruch, ein diverses Ensemble als Abbildung der vielfältigen Stadtgesellschaft zusammenzustellen, tut gut, sich diesen Methoden anzunehmen. Denn die Varietät an Bedürfnissen und Einstellungen bietet Konfliktpotential innerhalb eines Ensembles, welches in der Regel nicht länger als ein viertel bis halbes Jahr Zeit hat, eine Stückentwicklung an einem Stadttheater zu meistern.

Nicht zuletzt legitimiert sich die Bürgerbühne auf kommunalpolitischer Ebene darüber, Bürger:innen am kulturellen Leben teilhaben zu lassen und etwas Verbindendes in der gesellschaftlichen Vielfalt zu schaffen. Und darin liegt wohl ihr größtes Potential für die Stadtgesellschaft. Denn sie bedient sich nicht nur partizipativer Ansätze innerhalb des Ensembles,

sondern sie tritt auch über die Bühnengrenze hinaus in direkte Interaktion mit dem Publikum. Wie am Beispiel der Inszenierung „Invited“ gezeigt wurde, entstand mit dem Publikum durch Bewegungsaufforderung und einem verbindenden Seil ein gemeinsames Erlebnis in Form partizipativer und performativer Kunst. Die Bürgerbühne ist wie bereits die Volksstücke oder das Volksschauspiel es waren und jüngst das innovative Theater von Rimini Protokoll, bemüht, die Trennung von Theaterkunst und Alltagskultur zu durchbrechen und die breite Gesellschaft auf der Bühne sichtbar werden zu lassen. Sie bringt die Experten des Alltags ins Rampenlicht und beleuchtet mit ihnen aktuelle Themen der (Stadt-)Gesellschaft. Die brisanten Themen und Titel, eine anti-elitäre Aufmachung und die Darsteller:innen als Zuschauermagnet sind Versuche, ein breiter und diverser aufgestelltes Publikum zu akquirieren.

Partizipative Ansätze wie Abstimmungen oder eine gemeinsame Performance mit dem Publikum sind wunderbare Ideen, aber meiner Meinung nach noch nicht ausreichend, um eine Verbindung in der Stadtgesellschaft zu erzeugen und damit dem Selbstverständnis der Bürgerbühne gerecht zu werden. Kommunikationsprozesse anzustoßen, wie in Kapitel 4 als eine Vision der Bürgerbühne angedacht wurde, anstatt die Produktion hauptsächlich in den Vordergrund zu stellen, sehe ich als eine Möglichkeit, die Bürgerbühne noch einmal aus einer erweiterten Perspektive zu betrachten. Auch hierbei hilft die Theaterpädagogik mit ihrem Methodenrepertoire für Vor- und Nachbereitungen von Theaterstücken, theaterpädagogischen Nachgesprächen und Reflexionsrunden. Die Anregung und Förderung von Kultur- und Theaterprojekten im Umland (X:Dörfer), das interkulturelle Montagscafé und Austausch- und Wissensforen des Staatsschauspiel Dresdens leben meines Erachtens eine Vision vor, das Theaterhaus mit immer neuen Kommunikationsformaten in verschiedene Richtungen zu öffnen und damit über die Kunst zu Verständigung und zu gesellschaftlichem Miteinander beizutragen. Und auch hier sollte die Theaterpädagogik mitgedacht werden. Ihre theatralen Methoden basieren auf Verständigung und das eben vor allem auch auf einer non-verbalen, sinnlichen Art und Weise (z.B. Übungen des Führen und Folgens, Impulskreise, Raumläufe und Standbilder), welche Menschen mit verschiedensten kulturellen und sprachlichen Hintergründen, Lebenslagen und Positionen auf eine gemeinsame Ebene bringt.

10 Persönliche Motivation

Die Beweggründe, meine Abschlussarbeit über die Bürgerbühne zu schreiben, liegen in meinem Interesse an partizipativen und schicht- bzw. milieuübergreifenden Theaterprojekten mit gesellschaftskritischem Anspruch. Ich bin studierte Soziologin und Bildungswissenschaftlerin und angehende Theaterpädagogin und erkenne in der Bürgerbühne etwas, das den Menschen auf sich und seine Mitmenschen (zurück-)besinnt. Dies zum zentralen Gegenstand zu machen liegt auch im Selbstverständnis der Theaterpädagogik. Selbst habe ich leider an noch keiner Bürgerbühne an einem Theaterhaus mitgewirkt. Jedoch habe ich theaterpädagogisch mit Lientheatergruppe gearbeitet und kann mir ein Bild vom Probenprozess machen. Nach meiner intensiven, begeisterten Recherche für diese Arbeit kann ich mir eine Anstellung an einer Bürgerbühne sehr gut vorstellen. Für mich persönlich hat die Bürgerbühne im Unterschied zu meinen Theatererfahrungen mit Lientheatergruppen folgende Besonderheit: Durch ein professionelles Team aus Theatermacher:innen, Künstler:innen und Theaterpädagog:innen sowie der Nutzung der materiellen und strukturellen Ressourcen des Stadtheaters entsteht eine neue Verbindung zwischen Bürger:innen und Kultur. Das Theater wird zu einem Ort der Verständigung, ohne dabei seine Professionalität oder seinen Stellenwert zu verlieren. Es öffnet sich der Gegenwart, seinen Menschen und Geschichten, und versucht nicht nur in Klassikern Aktualität zu finden. Steigende Besucher:innenzahlen stehen für ein (stadt-)gesellschaftliches Interesse an einem Theater, das die Bürger:innen eindeutig und direkt anspricht und selbst betrifft. Darin erkenne ich die politische Dimension der Bürgerbühne. Sie kann zu einem Diskussionsforum werden und sollte meiner Meinung nach auch in diese Richtung mehr Formate anbieten. Dass die Bürgerbühne ihre Grenzen hat und keine Gesellschaft von Grund auf verändern wird, muss betont sein. Dennoch bietet sie eine Plattform, ein Umdenken oder Andersdenken anzuregen. Die Expertise der Theaterpädagogik an der Bürgerbühne ist für mich dabei entscheidend, denn sie verbindet Theaterkunst mit (Selbst-)Reflexion und Bildung. Als angehende Theaterpädagogin nehme ich die Haltung ein, dass das Theater zu gebrauchen ist. Und zwar in dem Sinne, sich mit sich und seinem Umfeld auseinanderzusetzen, Machtstrukturen zu hinterfragen und darüber Anreize zu einem aktiven Leben und solidarischen Miteinander zu gewinnen. Zum Abschluss möchte ich noch den Soziologen Hartmut Rosa zitieren, welcher über die Kraft der Kunst folgendes vermerkt: *„Die Kunst berührt und bewegt den modernen Menschen als Rezipienten im Innersten seiner Seele wie nichts anderes – und sie gebietet ihm als Produzenten, das heißt als Künstler oder Kunstschaffenden, indem sie ihre eigene Gesetzmäßigkeit gegen alle instrumentelle, politische und ökonomische Vernunft geltend zu machen vermag.“* (Rosa, 2016, S. 473)

11 Literaturverzeichnis

- Adorno, T. W. (1974). *Gesammelte Schriften 11*. Suhrkamp.
- Berlin Institut für Partizipation. (25. März 2024). *Berlin Institut für Partizipation*. Abgerufen am 25. Juni 2024 von <https://www.bipar.de/partizipatives-theater-buerger-fuehrt-euch-auf/>
- Burkhardt, S., & Philipp, E. (8. Juni 2019). *Deutschlandfunk Kultur*. Abgerufen am 25. Juni 2024 von <https://www.deutschlandfunkkultur.de/folge-15-neues-aus-der-wirklichkeit-buergerbuehnen-und-100.html>
- Dreyse, M., & Malzacher, F. (2007). *Rimini Protokoll - Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag Berlin.
- Eichhorn, N. (2013). *Von Laien, Profis und Experten - Ein theaterpädagogischer Blick auf die Bürgerbühnen*. Abschlussarbeit im Rahmen der Ausbildung zur Theaterpädagogin BuT, Heidelberg.
- European Theatre Convention*. (2018). Abgerufen am 27. Juni 2024 von <https://www.europeantheatre.eu/page/activities/artistic-collaborations/our-stage>
- Fontane, T. (2008). *Philosophie für den Alltag*. (H. J. Hoof, Hrsg.) Waltrop: Manuscriptum.
- Gratzer, J., & Baartsch, M. (8. Januar 2020). Die Bürger*innenbühne am Schauspielhaus Graz. *Radioigel und IgelTV PH Steiermark*. (K. Groier, Interviewer)
- Hentschel, U. (2007). Ästhetische Bildung im Spiegel empirischer Forschung. Brauchen wir ein Kultur-PISA? *Vortrag auf dem Kongress "Wozu das Theater" vom Bundesverband Theater in Schulen und dem Landesinstitut für Lehrerfortbildung Hamburg in Hamburg*.
- Herrbold, G. (2012). Biografie. Theater. (B. f. e.V., Hrsg.) *Fokus Schultheater. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung*.
- Khuon, U. (2019). Partizipation - anstrengend, unausweichlich, transformierend. *Our Stage - 4. European Bürgerbühnenfestival* (S. 11-16). Staatsschauspiel Dresden.
- Kurzenberger, H. (2014a). Die Bürgerbühne. Zur Geschichte und Entwicklung einer partizipatorischen Theaterform. In H. Kurzenberger, & M. Tscholl, *Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell* (S. 23-38). Berlin: Alexander Verlag Berlin.
- Kurzenberger, H. (2014b). Mehr Kunst und mehr Pädagogik! In H. Kurzenberger, & M. Tscholl, *Die Bürgerbühne - Das Dresdner Modell* (S. 129-140). Berlin: Alexander Verlag Berlin.
- List, V., & Pfeiffer, M. (2009). *Darstellendes Spiel*. Stuttgart: Klett.
- Lobos Hinojosa, S., & Rosengarth, C. (2019). *Kulturcampus Universität Hildesheim*. Abgerufen am 25. Juni 2024 von <https://www.uni-hildesheim.de/kulturpraxis/partizipative-kuenste-im-rahmen-kultureller-bildung/>
- Meyer, D., Schüller-Ruhl, T., Vock, R., & u.a. (2022). *Bundeszentrale für politische Bildung*. Abgerufen am 28. Juni 2024 von <https://www.bpb.de/kurzknapp/lexika/lexikon-in-einfacher-sprache/249817/buerger-buergerin/>

- Nationaltheater Mannheim.* (2024). Abgerufen am 15. Juli 2024 von <https://www.nationaltheater-mannheim.de>
- Rausch, T. (11. März 2020). Theater Zwo - Forschende Bürgerbühne.
- Romankowiks, E. (2019). Der Arbeitsprozess von Long Live Regina. *Our Stage - 4. Bürgerbühnenfestival* (S. 81-83). Staatsschauspiel Dresden.
- Rosa, H. (2016). *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp.
- Roselt, J. (2019). Eine Dekade der Bürgerbühnen. *Our Stage - 4. European Bürgerbühnenfestival* (S. 23-36). Staatsschauspiel Dresden; Miriam Tscholl.
- Scheurle. (2019). Why? because we can! In M. Tscholl, *Our Stage - 4. Bürgerbühnenfestival* (S. 37-42). Staatsschauspiel Dresden.
- Schiller, F. ((1784) 1879). Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. In *Sämmtliche Werke* (Bd. 4, S. 39-46). Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung.
- Selbach, P. (1983). *75 Jahre Volksschauspiele Ötigheim*. Ötigheim : Volksschauspiele Ötigheim.
- Soziodrama Akademie.* (2024). Abgerufen am 17. Juli 2024 von <https://soziodrama-akademie.de>
- Staatsschauspiel Dresden.* (2024). Abgerufen am 26. Juni 2024 von <https://www.staatsschauspiel-dresden.de/theaterpaedagogik/>
- Tscholl, M. (2014a). Spielen und Küssen erlaubt. In H. Kurzenberger, & M. Tscholl, *Die Bürgerbühne - Das Dresdner Modell* (S. 113-128). Berlin: Alexander Verlag Berlin.
- Tscholl, M. (2014b). Die Bürgerbühne Beschreibung eines Modells. In H. Kurzenberger, & M. Tscholl, *Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell* (S. 11-22). Berlin: Alexander Verlag Berlin.
- Tscholl, M. (2019). *OUR STAGE - 4. European Bürgerbühnenfestival*. Staatsschauspiel Dresden.
- Wiese, H.-J., Günther, M., & Ruping, B. (2006). *Theatrales Lernen. Als philosophische Praxis in Schule und Freizeit*. Uckerland: Schibri-Verlag.
- Wikipedia.* (31. Januar 2024). Abgerufen am 2024 von <https://de.wikipedia.org/wiki/Volksst%C3%BCck>
- Wrentschur, M. (2004). *Theaterpädagogische Wege in den öffentlichen Raum. Zwischen struktureller Gewalt und lebendiger Beteiligung*. Stuttgart: ibidem-Verlag.
- Wrentschur, M. (2012). Theater spielen als Werkzeug für ästhetische und soziale Differenzenerfahrungen. Positionen und Konzepte. *Magazin Erwachsenenbildung.at*, S. 1-9.

12 Anhang

Interview zum Probenprozess von “Krieg ist kein Spiel für Frauen” an der Bürgerbühne Mannheim 2024

Interview vom 12.07.2024

Sprecherin 1 [00:00:02] Du bist aktuell in Weiterbildung zur Theaterpädagogin und warst im Rahmen eines Praktikums als Regieassistentin, als Praktikantin beim Theaterprojekt “Krieg ist kein Spiel für Frauen” der Bürgerbühne Mannheim tätig. Der Titel verrät ja schon einiges. Aber worum geht es denn in dem Stück?

Sprecherin 2 [00:00:24] Um dieses dokumentarisches Theater und task based theatre haben die da verwoben. Der Grundgedanke war, in Mannheim Frauen zu finden. Also das war die Idee der Regisseurin, die aus Berlin stammt. Russischer Background, Frauen zu finden mit direkter Flucht und Kriegserfahrung oder in zweiter Ebene: Familien mit, also mit Fluchterfahrungen meiner Mutter, meine Großmutter. Oder ich interviewe jemanden, die Kriegserfahrung hatte und bin quasi das Sprachrohr, dass diese Geschichte erzählt wird. Da wurden Interviews, insgesamt 300 Seiten Material gesammelt und halt über ein halbes Jahr. Und task based meinte dieser “Kein Spiel Gedanke” den Menschen als spielendes Wesen zu erleben in so Kinderspielen. Und da während der Probenarbeit zu gucken, wie sehr sind diese Spiele eigentlich schon kriegerisch? Also eine Erfahrung war, ja was spielen kleine Jungs, wenn sie Kinder sind. Naja sie spielen Cowboy und Indianer, erschießen sich und spielen Krieg. Und zu merken, solche Spiele wie Völkerball oder so, wie sehr das auf Konkurrenz oder auf Ausschließen oder jemanden abknallen und auf solche Begrifflichkeiten dann zu gucken, was macht das mit einer Sozialisation plus wie können wir Regeln verändern als Spielende. Also ein Tauziehen ganz anders zu gestalten. Das war so Teil der Probenarbeit. Dann auch zum Thema “Frau”. Was wird denn von Frauen verlangt in dieser Gesellschaft? Eine Frau muss so sein, so ... Da war ich dann dabei, als da so eine Liste von Sachen erstellt wurde. Das wurde dann im Konzept quasi verwoben, um diesen Frauen eine Stimme zu geben, die diese Erfahrungen gemacht haben und aber auch zu gucken okay und wie? Was können wir tun, um es anders zu gestalten? Das war der Regisseurin ganz wichtig und auch ihren Text darin zu zeigen. Okay, und Frauen, wenn sie miteinander sind, sie sind sehr viel solidarischer usw. und so fort. Und das wurde dann auch künstlerisch umgesetzt.

Sprecherin 1 [00:03:14] Also ging es auch um eine Frage der Erziehung.

Sprecherin 2 [00:03:17] Ganz viel und auch Erziehung in verschiedenen Kulturen und in verschiedenen Zeitaltern, weil die Frauen waren zwischen 14 und 70 Jahre alt, die für dieses Projekt ausgewählt wurden. Und die Frau mit 70 aus Heidelberg hat was ganz anderes erzählt als die Frau aus Kurdistan in den 60er Jahren oder das junge Mädchen mit 14 aus hinter Ludwigshafen. Und das wird alles in dieser Interviewform zu einem sehr intimen Dokument und gleichzeitig dann auch wieder nicht privat, sondern nur persönlich geteilt. So, Ähm. Genau. Und. Ja.

Sprecherin 1 [00:04:03] Danke. Aus welchen Personen und Professionen stellen sich denn das Leitungsteam zusammen?

Sprecherin 2 [00:04:09] Also es gibt eine künstlerische Leitung, die leitet das Stadtensemble als Ganzes. Während für dieses Projekt waren 17 Frauen ausgewählt. Dann gibt es, ja in diesem Projekt gab es eben die Regisseurin, deren Texterin, also das war ihre Frau, und eine Bühnenbildnerin. Die kam ziemlich spät in den Prozess, und da würde ich sagen, das ist schon die künstlerische Ebene. Dann das Nationaltheater als solches würde ich schon sagen. Die Sparte Schauspiel, da ist das schon als ein Ensemble angesiedelt. Also der

Intendant war immer informiert, der war auch bei der Konzeptionsprobe. Also das Nationaltheater hat das schon sehr weit mitgetragen. Und was gibt es noch?

Sprecherin 1 [00:05:02] Die Bühnenbildnerin, die Dramaturgin, die kamen nicht vom Nationaltheater?

Sprecherin 2 [00:05:06] Nee. Die waren extern eingekauft, und die kamen in jedem Monat zwischen September und März von Donnerstag bis Sonntag. Und in der Endprobenzeit waren die dann einmal acht Tage am Stück da. Und dann haben die insgesamt sieben Mal gespielt bis Mitte März.

Sprecherin 1 [00:05:30] Das heißt, der ganze Probenprozess ging über...?

Sprecherin 2 [00:05:34] Ein halbes Jahr. [...]

Sprecherin 1 [00:05:41] Und die Verbindung zum Nationaltheater ging über die Intendanz, aber über keine weiteren Personen.

Sprecherin 2 [00:05:46] Doch über die künstlerische Leitung. Aber die ist ja Teil des Nationaltheaters.

Sprecherin 1 [00:05:55] Und dann gibt es eine extra Bühne für das Stadtensemble?

Sprecherin 2 [00:06:00] Die haben eine Probephöhne. Sie haben also einen extra Ort in Mannheim. Da ist ihre Probephöhne und ihr get together und Büro und sowas. [...]

Sprecherin 1 [00:06:14] Und die Aufführungsbühne?

Sprecherin 2 [00:06:16] Die gibt es vom Nationaltheater, die wird gerade umgebaut. Deswegen haben die eine Studiobühne. [...]

Sprecherin 1 [00:06:49] Warst du denn beim Beginn des Projekts schon mit dabei?

Sprecherin 2 [00:06:52] Nee, ich kam im November.

Sprecherin 1 [00:06:54] Kannst du irgendwas dazu sagen, wie gecastet wurde, nach welchen Kriterien ausgewählt wurde?

Sprecherin 2 [00:07:01] Also ich weiß, viele waren schon vorher in anderen Produktionen. Also die meisten waren auch vorher in anderen Produktionen. Das Kriterium war natürlich "Frau". Und Fluchterfahrung. Aber ich glaube, es war ausgeschrieben in. Es gibt irgendwo in der Mannheimer Rundschau, Nachrichtenanzeiger oder so was. Aber das weiß ich nicht genau.

Sprecherin 1 [00:07:35] Und du weißt auch nicht. Du meintest gerade, sie kamen auch ja, aus dem Umkreis. Das waren nicht alles Mannheimer Bürgerinnen?

Sprecherin 2 [00:07:43] Ja. Warum nicht, weiß ich nicht.

Sprecherin 1 [00:07:53] Und alle Darstellerinnen brauchten einen Background mit Kriegserfahrung?

Sprecherin 2 [00:07:59] Also. Ich glaube, es war so, ich sehe es nur im Nachgang. Ähm. Entweder du hast diesen direkten Weg oder eben es hatte sich ergeben, nach dem Casting. Weil da waren einige, wo ich dachte, hmm hast du vorher gewusst, was du hier tust? Aber

ich glaube eher schon, dass das Thema Krieg bei Allen präsent sein musste. Nun kam die Geschichte in dritter Instanz. Die kamen mir doch sehr. Da glaube ich nicht, dass die Frauen vorher gewusst haben, dass sie sich damit beschäftigen. Oder sie haben zum Beispiel. Jetzt sage ich bei Person A hatte nix. Und dann hat sie eine Großmutter von jemand anderem interviewt als sie selber hatte gar keine.

Sprecherin 1 [00:08:53] So.

Sprecherin 2 [00:08:53] Beschäftigt. Ich glaube, du brauchst nur Interesse für das Projekt.[...]

Sprecherin 1 [00:09:20] Und dann meintest du einige aus dem Ensemble waren auch schon in vorherigen Projekten.

Sprecherin 2 [00:09:26] Hmm die Meisten. Ich glaub es waren nur zwei, die noch nie auf der Bühne standen.

Sprecherin 3 [00:09:35] Ja.

Sprecherin 1 [00:09:36] Und auch unter der gleichen Regie.

Sprecherin 2 [00:09:39] Nee. Diese Regie hat das allererste Mal dort. Und diese Regie macht das, was sie macht, hat sie schon in Russland gemacht. Also dieses Projekt von Spiel und Krieg und usw. Die ist eine queerfeministische Regisseurin. Ich glaube, das war auch ein Punkt der künstlerischen Leitung, diese junge Frau einzuladen. Und die ist in dem Moment, wo der Ukrainekrieg losging 2022, hat sie Russland verlassen. Genau. Und eben Ihre Frau oder Lebensgefährtin und die Bühnenbildnerin auch. Also das ist alles im Zuge dessen noch mal mit einer anderen Brisanz, auch.

Sprecherin 1 [00:10:29] Und sie wohnen alle in Mannheim?

Sprecherin 2 [00:10:32] Berlin.

Sprecherin 1 [00:10:32] Berlin. Also sie sind nur für das Projekt hier.

Sprecherin 2 [00:10:35] Ehmm.

Sprecherin 2 [00:10:36] Aber haben dieses Konzept. Dieses "Spiel und kein Krieg". Das haben Sie in Sankt Petersburg, also in mehreren Städten..

Sprecherin 1 [00:10:55] Das Stück war ja eine Stückentwicklung. Kannst du da was zu sagen? Zum Prozess? Du hast ja schon die Materialengenerierung erwähnt.

Sprecherin 2 [00:11:08] Ja, die haben also. Ich glaube das Stück. So vermute ich. Das war in ihrem Kopf. Nicht im Detail. Aber welche Parameter es geben sollte. Eben diese Regeln. Eine Frau muss sexy sein, schön sein. Aber was die Frauen dann erarbeitet haben, war frei. Nur es gab auf jeden Fall die Regeln. Es gab auf jeden Fall die Spiele. Und es gab auf jeden Fall das dokumentarische, biografische Element. Das war vorher. Und das wurde dann ausgestaltet. Und auf eine Arbeitsweise. Ähm. Ähm, äh, nicht Schreibwerkstatt, aber Interview war ein großes Element.Lange.

Sprecherin 1 [00:12:03] Mit Externen?

Sprecherin 2 [00:12:04] Nee untereinander oder eben extern, weil Großmutter von. Und dann miteinander spielen. Also viel Spiel.

Sprecherin 2 [00:12:15] Viel. Auch das war dann der künstlerischen Leitung wichtig, als es in die Endproben ging. Also Stimme und Präsenztraining.

Sprecherin 1 [00:12:29] Spiel in Form von Improvisation?

Sprecherin 2 [00:12:31] Nee Spiel von "Wir suchen uns Kinderspiele und spielen." Improvisation war gar keine -es war überhaupt kein Element. Das große Element war Performance. Also sowohl für die Regisseurin als auch die künstlerische Leitung. Das war klar, es wird performativ. Und so war es auch. Ein wichtiges Element war. Die haben ihre Kostüme, sie hatten zwei verschiedene Kostüme. Ich als Person, mein starkes Kostüm, Was habe ich an, wenn ich mich stark fühle. Und ich in der Frau, die ich darstelle. Sei es meine eigene Kriegserfahrung oder sei es eben, ich erzähle ja die Geschichte von hmm und trage dieses Kostüm. Und da wurde 2 Abende viel gemalt. Und dann kam die Kostümassistenz des Nationaltheaters und hat mit diesen Bildern im Fundus ganz viele Kleiderstangen noch und nöcher angeschleppt. Und Schuhe und so. Und dann wurde ausprobiert. Das war eine wertvolle Zeit.

Also ich erinnere eine Geschichte. Die Frau aus Kurdistan, die den arabischen Frühling erlebt hat und die da erzählt hat, wie sie als junge Frau, die weiblichen Soldaten, die sehr am männlichen Ideal orientiert waren, wie cool sie das fand. [...] Ja, so eine Militär Guerilla Uniform. Und dann ihr starkes Kostüm, was ganz anderes. Also da wurde viel damit gearbeitet. [...]

Sprecherin 2 [00:15:04] Und was auch ein wichtiges Element war, ist dieses gemeinsame Essen und Trinken vor und nach der Probe. Also der Austausch miteinander. Einige sind befreundet, aber nicht alle. Aber es ist ein sehr kollektives Miteinander und auch Teilen von, was ich weiß. Einmal haben wir einfach alle kollektiv geweint.

Sprecherin 1 [00:15:39] Und dieses Vor und Nach. Das hat sich so ergeben, oder da hat die Regie zu eingeladen?

Sprecherin 2 [00:15:45] Ne Null. Die kam immer sehr knapp und ging.

Sprecherin 1 [00:15:51] Das ging aus dem Ensemble heraus?

Sprecherin 2 [00:15:54] Entweder kamen die abgearbeitet schnell von der Arbeit und blieben dann. Ich glaube, es liegt an der künstlerischen Leitung. Die schafft schon so eine Willkommenskultur, dass du mit all deinem "deep shit" einfach mal sein kannst. Ich fand es ein bisschen grenzwertig, teilweise, dass keine Zeit war. Das viel verlangt wurde. [...]

Sprecherin 2 [00:16:36] Das ist schon ein schöner Ort für diese. Die fühlen sich da sehr gesehen, sehr auch geschützt, glaube ich. Da waren zwei junge Frauen. Auch in der queer-feministischen Szene. Aber so im Coming out. Oder auch doch nicht. Und das habe ich öfter mal gehört, dass es hier so ein Schutzraum ist. [...] Das ist so ein Raum, wo die Frauen einfach Frauen sind. Und das Stadtensemble – da sind einfach wir. Weil jetzt kam zum Beispiel ein Neuer dazu oder 2 und egal wie der schauspielte – der passt von der Energie nicht. Also es geht glaub ich auch um ein gewisses Mindset oder halt eine Chemie. Na ja, das ist wahrscheinlich in jedem Orchester so.[...]

Sprecherin 1 [00:20:07] Du meinstest ja, es wurde biografisch gearbeitet. Inwieweit wurde biographisches Material direkt von den Betroffenen wiedergegeben?

Sprecherin 2 [00:20:20] Direkt! [...] Die Regie und die Leitung, die haben dann die relevanten Sätze rausmarkiert. Dann habe ich das alles zusammengefasst. [...] Und das wird dann mit der Texterin inszeniert oder dramaturgisch angelegt. Und in einem Element der

Vorstellung hat eben jede Frau ihre Geschichte erzählt oder eben so gesprochen, als wäre sie ihre Großmutter [...] Oder ich erzähle euch die Geschichte von... [...]

Sprecherin 1 [00:21:36] Und dann, wenn es denn darum ging, ich ziehe hier mein starkes Kostüm an, wurde dann auch noch mal über sich selbst gesprochen?

Sprecherin 2 [00:21:55] Das war nämlich das Finale. Nee, das war sehr performativ. Da wurde dann so was wie: Regeln brechen oder eine hat "Ich bin nicht rasiert" (gesagt) ..., eher so Statements. [...]

Sprecherin 1 [00:22:20] Wenn du dich jetzt noch mal an die Zeit erinnerst, in der du da warst, an die Proben, kannst du dich irgendwann an theaterpädagogische Methoden erinnern, die angewandt wurden? [...]

Sprecherin 2 [00:22:41] Warm Up wurde immer mal wieder gemacht. Klatschkreis vielleicht. Und einmal habe ich das Wurm Up gestaltet und es hieß dann, nee so viel braucht man gar nicht. Also so. Was sicher auch theaterpädagogisch genannt werden könnte, ist so was wie, ähm. Wir stehen im Kreis. Wir haben alle nur einen Satz, stimmliches Warm Up und dann haben wir einen Satz und den schicke ich dir durch den Raum. Also als Stimmübung. Aber ich glaube, das sind eigentlich Schauspielmethoden, [...] weil die Regisseurin kommt ja von der Schauspielschule also. Pädagogisch hab ich da nix. [...]

Sprecherin 1 [00:24:21] Und Körperübungen?

Sprecherin 2 [00:24:25] Ja mehr [...] wir lockern uns aus und mal einen Impulskreis.

Sprecherin 1 [00:24:43] Und dann ging es schon in die Szenen.

Sprecherin 2 [00:24:46] Oder eben ins Spielen oder ins Recherchieren oder wie auch immer. [...]

Sprecherin 1 [00:25:54] Dieses Spiel, was da ausprobiert wurde oder die Spiele. Siehst du da was Theaterpädagogisches drin?

Sprecherin 2 [00:26:12] [...] Die haben frei entschieden, welche Spiele. Die haben da selbstermächtigt richtig Spaß gehabt. So, das schon. Das wurde jetzt auch nicht groß dirigiert. Es wurde halt zeitlich immer gestrafft und es war schon. Und da brauchen wir jetzt was Verwertbares. Wir sammeln. Es war immer so ein Sammeln, was ja theaterpädagogisch nicht unbedingt Im Vordergrund steht. Ja, es wurde schon die Aufführung mitgedacht. Ist ja logisch bei einer Regisseurin, die kriegt dafür ihr Geld.

Sprecherin 1 [00:26:53] Aber ich glaube, das Theaterpädagogische dahinter ist, dass sie sie spielen lassen hat und ausprobieren lassen hat.

Sprecherin 2 [00:26:58] Ah ja, auf alle Fälle. Ähm. Genau. Also, ich weiß, es gab zwei Spiele, die kannte sie gar nicht. Das war kein Problem. Es durfte alles sein. Ja, das schon.

Sprecherin 1 [00:27:17] Und die Teilnehmenden haben Material generiert. Die haben aber letztendlich nicht entschieden, was ins Stück kommt.

Sprecherin 2 [00:27:25] Sie wurden dann rückgefragt. Ich weiß zum Beispiel, das war ein wichtiger Moment. Es gab sehr viele "Konflikte", die in den Interviews vorkamen, z.B. damals in Bosnien. Und dann war meine Aufgaben zu recherchieren. Welcher Krieg war das genau? Wie heißt der Richtig? Von wann bis wann war der und um was gings? Und da

gab's dann die Rückfrage: Hör mal, bist du damit einverstanden? Wie das hier steht über den Krieg? Und dann haben wir ein paar Mal die Formulierung (angepasst). [...]
Und es war der Regisseurin auch wichtig und auch der künstlerischen Leitung und da habe ich gemerkt, dass ist auch eine Art von Sichtbarmachen, Wertschätzen. Und da glaube ich, das war das Wichtige an diesem Projekt, dass Geschichten erzählt werden konnten.

Sprecherin 1 [00:29:19] Fallen dir weitere partizipative Momente ein? [...]

Sprecherin 2 [00:31:00] Partizipativ war auch sicher so was wie "Wir gestalten unseren Probenraum ab einem gewissen Zeitraum gemeinsam. Nach Vorlage der Bühnenbildnerin. [...] Der Grundsatz war immer: "Triff eine Entscheidung! Frag nicht, triff eine Entscheidung! [...] Und das hatt, glaube ich, den Effekt: Ich werde gehört!

Sprecherin 1 [00:31:57] Noch mal zu den Interviews. Die Fragen, von wem waren die?

Sprecherin 2 [00:32:02] Das waren keine Fragen, sondern erzähl deine Geschichte. Und genau zwei oder drei Frauen, die hatten eben nix. Ach so, und die haben dann ein Gespräch geführt über welche Bedeutung hat Krieg für dich oder was bedeutet usw. Und da wurden dann eher so Meinungen rausgenommen zum Beispiel ich find blablabla. Oder wenn ich mir vorstelle das oder ich habe mal gelesen.

Sprecherin 1 [00:32:42] Krieg ist ja ein schweres Thema. Gab es denn bei den Proben schwierige Momente? Du hattest vorhin schon erwähnt, einmal gab es den Moment, wo ihr alle kollektiv geweint habt.

Sprecherin 2 [00:32:54] Ja. Keine Probe war leicht. [...] Also am schwierigsten war die Leseprobe. Da wurden nämlich dann diese komprimierten Geschichten dramaturgisch auch... Das war ein quälender, schwerer Moment. Und da wurde nur kurz gesagt, sorgt heute Abend gut für euch, lasst es nicht zu nah an euch heran. Morgen geht's weiter. Und in der Zeit davor war es immer vereinzelt, dass da mal drei, die hatten es ganz [...] schwer an dem Tag und dann wurde schon gesagt, komm mal rüber zu mir ins Büro, sagte die künstlerische Leitung oft. In meinen Augen war es zu wenig, da war zu wenig Raum dem ganzen emotionalen Gehalt einen Raum zu geben. [...]

Sprecherin 1 [00:34:51] Wenn du dich an den Beginn und den Abschluss des Projekts erinnerst, also, als du eingestiegen bist und dann zum Ende hin. Wie hast du die Darstellerinnen wahrgenommen? Gab es eine Veränderung im Auftreten, im Verhalten, in der Haltung der Darstellerinnen?

Sprecherin 2 [00:35:07] Also in dem Moment, wo auf der Studiobühne geprobt wurde. Als sie im Kostüm waren und wussten, wir sind hier im Nationaltheater. Die künstlerische Leitung hat da "Schauspielerinnen". So wurden die behandelt. [...] Dem wurde aber kein Raum gegeben, wie nervös die waren. [...] Ich habe einige erlebt, die waren am Ende so erschöpft. Die haben einfach Urlaub nehmen müssen (danach). [...]

Sprecherin 1 [00:38:27] Was würdest du denn sagen, haben die Darstellerinnen durch das Projekt erfahren?

Sprecherin 2 [00:38:34] Also sie haben Theaterhandwerk gelernt. Ich glaube, das Wichtigste ist, dass meine persönliche Geschichte... Und damit wurde künstlerisch umgegangen. Da ist die nicht mehr so nah an mir. Sondern ich teile auch was mit und ich zeige. Was ist hier eigentlich los. Oder was los war. Und ich habe eine Gemeinschaft von Frauen. Das war schon auch spürbar. Eine Ermächtigung von Empowerment auf jeden Fall. [...]

Sprecherin 1 [00:39:47] Was nimmst du den für dich aus theaterpädagogischer Sicht mit an Erfahrungen?

Sprecherin 2 [00:39:53] Das Theaterpädagogik Zeit braucht. Und wenn ein Produkt im Vordergrund steht, dann muss jede Probe sehr gut geplant sein. Wie viel Anteil hat Theaterpädagogik und wieviel Anteil hat produktorientiertes Arbeiten? [...] Ich glaube, wenn du beides im Blick hast, dann kannst du sehr effektiv arbeiten. Ich hatte ein paarmal den Eindruck. Mach doch einfach so eine theaterpädagogische Übung, da bist du viel schneller im kreativen Schaffen. [...] Ein bisschen kreatives Schreiben, ein bisschen Raumlauf, bisschen Impulsübungen oder Führen Folgen oder so was. Einfach immer. Statt viel reden, viel im Kopf.

Sprecherin 1 [00:41:41] Hattest du denn die Möglichkeit, mit dem Publikum in Kontakt zu treten nach den Aufführungen?

Sprecherin 2 [00:41:58] Hm. Es gab Nachgespräche. Aber ich war dann eher verantwortlich für Aufräumen. [...]

Sprecherin 1 [00:45:15] Gab es auch Schnittstellen zur theaterpädagogischen Abteilung?

Sprecherin 2 [00:45:20] Nein. [...] Das hat auch die künstlerische Leitung auch gesagt, theaterpädagogisch lernst du hier nichts. [...]

Sprecherin 1 [00:47:38] Das Projekt ist ja jetzt beendet. Weißt du, ob es über das Projekt hinaus noch Aktionen gibt? Ob private Treffen oder sogar neue Theaterprojekte?

Sprecherin 2 [00:47:49] Ich war ja nie ein Teil und dann habe ich einfach diese Gruppe verlassen. [...]

Sprecherin 2 [00:49:29] Aber es war für mich eine wichtige Erfahrung zu sehen, wie viel Arbeit Theaterarbeit ist und wie wichtig Theaterpädagogik ist. Weil ich glaube wirklich, du kannst so viel Arbeit dir ersparen, wenn du das einfach theaterpädagogisch begleitest und nicht von vornherein so produktorientiert arbeiten willst. [...] Das ist einfach mein Ansatz. Einfach erstmal eine gewisse Zeit, aber festgesetzte Zeit frei arbeiten, Material generieren noch und nöcher und dann sagen jetzt ist Zeitpunkt X und jetzt geht es zur Produktion.

Sprecherin 1 [00:50:21] Danke für deine Zeit.

13 Selbständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremdem Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Heidelberg, den 24.07.2024 J. Köp